

IL TINTORETTO

G. L. J.
5202

I GRANDI ARTISTI ITALIANI

Collezione diretta da Rodolfo Pallucchini

Volumi già pubblicati:

VERONESE
di Rodolfo Pallucchini

TINTORETTO
di Luigi Coletti

GIORGIONE
di Giuseppe Fiocco

MICHELANGELO
di Enzo Carli

LEONARDO
di Stefano Böttari

RAFFAELLO
di Sergio Ortolani

TIEPOLO
di Antonio Morassi

BOTTICELLI
di Sergio Bettini

CANOVA
di Elena Bassi

MANIERISTI
TOSCANI
di Luisa Becherucci

BRAMANTE
di Costantino Baroni

GIAMBELLINO
di Vittorio Moschini

Di prossima pubblicazione:

GIOTTO
di Mario Salmi

PALLADIO
di Giuseppe Fiocco

GIOVANNI PISANO
di Enzo Carli

BERNINI
di Stefano Böttari



IL TINTORETTO - JACOPO SORANZO
(Milano, Castello Sforzesco)

LUIGI COLETTI

IL TINTORETTO

152 TAVOLE IN ROTOCALCO ED 1 TRICROMIA

SECONDA EDIZIONE

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - BERGAMO

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Stampato in Italia - Printed in Italy

Chi cercasse in questo libro qualcuna delle solite novità sensazionali di attribuzioni o disattribuzioni resterebbe deluso.

D'altronde, pur nella grande latitudine stilistica del Tintoretto, nelle sue disuguaglianze, mutazioni, persino metamorfosi, la sua personalità ha un accento così deciso, potente e prepotente da lasciare, nel vastissimo corpus dell'opera sua, un margine relativamente scarso alle incertezze.

Il periodo che potrebbe dare qualche sorpresa è, naturalmente, quello della giovinezza e spigolature o forse anche raccolte si potrebbero fare nei vicini campi di Bonifazio e dello Schiavone. Ma non credo il problema ancora maturo per conclusioni serie; almeno io non lo sento maturo per mio conto.

Piuttosto s'è cercato, nelle pagine che seguono, per quanto consentiva la limitazione del testo e delle illustrazioni imposta dal modulo della collezione, di definire il valore pittorico, poetico, umano di quella personalità; di segnarne i limiti, ciò che equivale a determinarne la posizione storica, e, dentro a questi, di seguirne lo svolgimento. Problema quest'ultimo che si risolve nella cronologia; tutt'altro che facile e piano, poichè lo svolgimento del Tintoretto, nè rettilineo, nè parabolico, ha frequenti oscillazioni e ritorni con andamento spirale; e, pur rispondendo in generale alla necessità interiore dell'artista, è spesso complicato da volute deviazioni, dalle quali risulta un complesso polimorfismo.

Il profilo dell'attività tintoretiana da me tracciato apparirà così in molti punti notevolmente diverso da quello comunemente accettato, ma mi pare si sviluppi secondo una legge di coerenza e di spontaneità che m'induce a sperarlo corrispondente alla realtà.

Coerenza che trova la sua più profonda ragione nell'impeto inventivo, veramente magnanimo del Tintoretto. Onde è che il carattere, in lui, di artista « inventore » ho cercato di porre in rilievo chiarendone il significato in confronto all' « interprete », e riscontrando in ciò il fondamento di quel « manierismo » rinnovato in terra veneta, positivo ed alto valore artistico, secondo l'acuta intuizione del Boschini.

La data di nascita di Iacopo Robusti che il Ridolfi in entrambe le edizioni indica nell'anno 1512, e che il computo del Borghini porterebbe al 1524, va posta invece nel mezzo di questo periodo, tra il 1518 e il 1519.

Nel necrologio di S. Marziale si è creduto trovare precisata l'età del Tintoretto in «*anni settantacinque e mesi otto*»; e sarebbe precisione assolutamente insolita in tali documenti. Ma a mio avviso, quella annotazione è stata letta inesattamente; e dopo accurato esame credo debba invece leggersi a questo modo: «*adi 31 marzo 1549 el magnifico Iacobo di Robusti detto el Tentoretto de età de anni 75, è statto amalatto giorni quindese de fievre*». Dalla stessa fonte deriva, evidentemente, la concorde dichiarazione nel necrologio dei Provveditori alla sanità. Ma un'altra conferma si ha nel ritratto del Tintoretto inciso nel 1588, quando il maestro era vivente; nella iscrizione egli è indicato come settantenne.

Il soprannome di Tintoretto gli venne dal mestiere del padre, di origine lucchese, tintor di panni.

Iacopo nel 1539 è già maestro indipendente: «*mistro Giacomo depenter*».

L'episodio narrato dal Ridolfi della cacciata di Giacomo giovinetto dallo studio di Tiziano, dopo pochi giorni, ha probabilmente una base di verità, salvo qualche po' di coloritura romanzesca; a parte i reali o presunti motivi pratici dell'ira tizianesca — gelosia, sospetto — l'episodio vale soprattutto come testimonianza della subita affermazione di una personalità nel Tintoretto, in confronto e anzi in contrasto con quella del vecchio Maestro. Comunque par certo che la cultura figurativa del Tintoretto si debba esser formata all'infuori del diretto influsso di Tiziano. Non altrettanto può dirsi per quello indiretto; al quale gli era forse impossibile sottrarsi a Venezia, quando egli stava imparando il mestiere, e sarà stato sui quindici anni, cioè un po' prima del 1535; anche se, cacciato in malo modo da Tiziano, egli si fosse rivolto a qualche bottega concorrente o addirittura rivale; chè, volere o non volere, da Tiziano qualcosa tutti avean preso.

Di codesta formazione non abbiamo notizie e gl'indizi che ne possiamo trovare son piuttosto remoti e quindi difficilmente valutabili, in un umore variabile come quello del Tintoretto. Infatti bisogna arrivare al 1545 per trovare un'opera che consenta una abbastanza solida

base di studio; poichè la data del 1536, assegnata nella prima edizione dal Ridolfi all'affresco del «*Convito di Baldassarre*» sulla facciata della casa dei Fabbri all'Arsenale, è poi mutata in 1546 nella seconda; evidente correzione. E poi in ogni caso si tratterebbe di opera ormai scomparsa. Abbiamo dunque, come spesso accade, una lacuna per la prima attività del pittore, di almeno sei, e più probabilmente otto anni, ritenendo che abbia cominciato a dar fuori qualche lavoro, diciottenne, verso il 1537.

In una lettera del 1545 l'Aretino ringrazia il Tintoretto per due quadri da soffitto che egli gli aveva fatto: «*... le due historie una in la favola di Apollo e di Marsia et l'altra la novella di Argo e di Mercurio, da Voi così giovane quasi dipinte in meno spatio di tempo, che non si mise impensare al ciò che dovevate dipigniere nel palco della camera che con tanta soddisfazione mia e d'ognuno voi m'avete dipinta*». Il primo quadro con «*La gara di Apollo e Marsia*» è stato con quasi certezza identificato dallo Hadeln in una tavola della collezione Browley a Davernport (tav. 1). L'altro non si è ancora rintracciato. La complessa morfologia manieristica, che nelle opere della cerchia bonifacesca si innesta non senza stento nella trama coloristica veneta, risultandone una sintassi impacciata, — si veggano il «*Giudizio di Salomone*» del 1533, i «*Magi*» del 1536, la «*Strage degli Innocenti*» — si articola qui in una già disinvolta eleganza di ritmi. Che se il gruppo dei due contendenti può apparire piuttosto convenzionale e piatto, in ispecie l'Apollo, nell'altro gruppo degli spettatori, i contrapposti di masse cromatiche chiare e scure, i chiasmi e le cesure degli sviluppi lineari, le torsioni dei volumi acquistano un loro preciso significato di suggerimento di moto e di costruzione spaziale. Sicchè la composizione equilibrata sui due gruppi posti al proscenio, appoggiati alle due verticali degli alberi, ventilati da ogni lato dai larghi spiragli di orizzonte lontano è già carica di un alto potenziale dinamico e certi rapidi compendii chiaroscurali — si vedano gli occhi — annunciano già la forza del Maestro.

Non lontano da questo tempo dev'essere il bel tondo con le «*Niobidi saettate da Apollo e da Artemide*» che il Pallucchini ha trovato negletto nella collezione Rocca a Venezia e riconosciuto (tav. 4).

Il gruppo dei corpi, travolti innanzi come da un'ondata, s'addensa diagonalmente in primo piano e risale in una massa aggrovigliata contro la quale incalzano precipiti in direzione contrapposta i due Iddii: lontani ma già imminenti nel cielo balenante. E la tragedia è tutta in quel ritmo serrato di linee e di masse che si accavalano senza respiro, anche se i singoli corpi si atteggiino in pose di grazia manieristica — tipica la figura centrale —; in quella brevissima pausa spaziale, già quasi divorata, fra le Niobidi e gli Iddii; in quel fragore di baleni nel cielo torbo; non nei volti impassibili o ilari addirittura.

Sapienza e complessità di intrecci che non si riscontrano ancora nell'«Apollo e Marsia». Ma tuttavia una maggiore delicatezza di curve, un più tenero modellare di larghi soffici piani, di gusto quasi bordoniano, un certo indugio paziente su descrizioni particolari come i broccati dei vestiti, tuttocìò unito a minor scatto del disegno e a minor mordente della pennellata, m'indurrebbero a credere quest'opera ancora anteriore all'altra, e condotta con l'impegno amoroso e trepido di un grande che va saggiando le sue forze alle prime prove.

L'accento personale che nell'«Apollo e Marsia» è vibratissimo, anche nelle Niobidi già si sente, ma come più smorzato, ovattato dentro l'involucro di un linguaggio primariamente bonifacesco, e secondariamente tizianesco (ed è anzi questo il punto di maggior accostamento a Tiziano); tanto vicino a quello dei due tondi mitologici «Cerere» e «Bacco» (già Benson) da esser quasi invogliati a supporli numeri di una medesima serie.

Carattere bonifacesco di queste due prime opere che imposta il problema dei rapporti del Tintoretto con Bonifacio e con tutta la corrente bonifacesca, alla cui soluzione ha portato un notevole contributo l'attribuzione al Tintoretto, proposta dallo Hadeln e ormai comunemente accettata, di sei cassoni che la tradizione attribuiva allo Schiavone e che la Frölich Bum divide fra Schiavone e Bonifacio (tavv. 2 a, b, c, 3 a, b, c). Che il Tintoretto avesse dipinto «cassoni» aveva affermato il Ridolfi ed ancora che in tal genere di lavoro egli avesse aiutato lo Schiavone. Certo questi cassoni di Vienna si discostano dalla pittura dello Schiavone; tanto questi aperti sur una profondità di spazio prospetticamente orga-

nizzato, quanto quella tutta affacciata in superficie; tanto, in questi, saldamente costruite le forme dal segno vibrante e incisivo e dalla macchia sommaria ma ferma, quanto, in quella, malcerte come nebbie colanti, quasi caricatura dell'arioso tizianesco. Superano non solo lo Schiavone ma anche Bonifacio, che pur trattò questo genere, sempre ostacolato nelle sue ambizioni di narratore dall'impaccio del disegno. Di collaborazione giudica lo Hadeln i due col «Convito di Baldassarre» (tav. 2 a) e la «Regina di Saba» (tav. 2 b), che a me invece sembrano fra i più caratteristici del genio tintorettesco; mentre più deboli mi sembrano, per una certa elementarità, la «Morte di Sansone» (tav. 3 c), per un certo slegamento negli episodi, il «Trasporto dell'arca santa» (tav. 2 c). Ma piena di una fresca poesia agreste, la «Predizione a Davide» (tav. 3 b) e tutti tre gli altri: «Betsabea davanti a Davide» (tav. 3 a), la «Regina di Saba» e il «Convito di Baldassarre», notevoli per la ambientazione in ampi spazi ben graduati e per la vivacissima composizione dei gruppi.

Superfluo richiamare le molte evidenti analogie morfologiche coll'«Apollo e Marsia»; ma si avverta fin d'ora che la impostazione dell'ambiente e i rapporti fra questo e la composizione figurale specialmente nel «Convito», ritornano con una impressionante somiglianza in altre opere certe del Tintoretto. Molti particolari stilistici qualificano queste opere: per dar qualche esempio, i brividi delle luci sulle pieghe saettanti in confronto con gli imbracciamenti di Bonifacio, o con le sfilacciose deliquescenze dello Schiavone, o anche con i triti raggrinzamenti di Paris; oppure il getto fervido e sprizzante delle frondi in confronto a quello compassato di Bonifacio, o scarmigliato dello Schiavone, o stampigliato di Paris; una fresca prontezza insomma in confronto a fatica, o a sciatteria, od a pedanteria. Puramente schiavoneschi ritengo invece i sei pannelli da cassone del Museo di Verona; mentre i soli che mi pare possano aspirare a sollevarsi sopra questo mediocre livello schiavonesco sono i quattro con «Storie troiane» della Galleria Sabauda a Torino. Ora, se si consideri la felicità e la spontaneità della messa in scena di quei pannelli da cassone viennesi, e dell'«Apollo e Marsia» e delle «Niobidi», bisogna per forza riconoscere che una nuova e grande personalità è apparsa nella pittura veneziana.

Una personalità capace di rinnovare quei valori compositivi, narrativi, drammatici, che il trionfo del lirismo giorgionesco aveva posto in non cale, e che invece formavano o meglio avevano formato il nerbo del manierismo fiorentino-romano.

Codesto manierismo, ma in ispecial modo nella sua accessione michelangiolesca di eroizzazione della figura umana, aveva certo fatto conoscere a Venezia, ma più specialmente nella terraferma, il Pordenone, come ben ha mostrato il Fiocco. E certo, anche nella sua accessione ritmica raffaellesca e nella contaminazione raffaellesca-michelangiolesca del Salviati e del Vasari, e nella raffinata varietà parmigianesca, avean fatto conoscere le diffusissime incisioni; e verso il '40 il personale ma poco fortunato intervento di Cecchin Salviati e del Vasari.

Gli scarsi tentativi di Tiziano in questo senso dopo gli affreschi di Padova, come nei «Baccanali», si risolvono pur sempre in trionfi musicali del colore. Solo Bonifacio e i suoi accoliti evidentemente hanno delle ambizioni di introdurre l'elemento narrativo e drammatico ed aspirano a quella libertà e complessità di composizione che nei manieristi tosco-romani era ormai decaduta a mestiere; ed è interessante notare gli spunti pordenoniani della bonifacesca «Caduta di S. Paolo» agli Uffizi. Ma non riescono mai in questo campo a muoversi sicuri e disinvolti: le aspirazioni saranno realizzate da questo nuovo genio che proprio in questo ambiente si forma.

Ond'è che non solo lo Schiavone dopo le svariate esperienze della imitazione parmigianesca (che arriva perfino alla *copia* di una incisione), tizianesca, bonifacesca, finisce per diventare l'eco del Tintoretto; ma, credo io, lo stesso Bonifacio subisce l'influenza del più giovane, passato rapidamente alla testa del gruppo. E quel «Ricco Epulone col povero Lazzaro» gloria di Bonifacio fin dal tempo del Boschini è, dopo le figure stente e anchilosate, dopo le composizioni mal sceneggiate e male ambientate in uno spazio come traballante, una così gradevole novità, con quel largo giro di orizzonte, con quella spontaneità di aggruppamenti, facilità di atti e circolazione d'aria di giardino tepida odorosa e dorata, da esserne fortemente insospettiti. Tanto che confesso — e mi si perdoni questo strappo, al quale solo pochissimi altri seguiranno, alla

promessa fatta di non trascinare il lettore nel gioco della ricerca attribuzionistica — confesso di essere stato tentato di togliere al povero Bonifacio il suo vanto per darlo al ricchissimo Tintoretto.

Al che sospingerebbe ancor più il cosiddetto bozzetto della National Gallery che è difficile considerare una semplice copia, perchè imposta la scena in un modo profondamente diverso, e ancora più decisamente tintorettesco secondo un canone, a lui tanto caro, di visione laterale. E se la così esplicita testimonianza del Boschini, non infallibile ma autorevolissimo, mi trattiene dal proporre il «Ricco Epulone» come una delle prime opere del Tintoretto, questo sì credo di poter affermare: che essa ne reca una fortissima impronta. E lo stesso è a dirsi — e forse ancor più a buon diritto — del «Cristo fra i Dottori» di Pitti; opericciola tuttavia minore.

Nella «Cena» del presbiterio di S. Marcuola (tavv. 5, 6 a) vi è un succo di colore denso e profondo, accordato su toni gravi (prugna, amaranto, bruno, olivastro) che pare ancora un ricordo bonifacesco; specialmente nel gusto dei «vellutati» dove l'accostamento delle superfici chiare alle scure ha soprattutto l'ufficio di esaltare reciprocamente le tinte. Così le ombre nerastre, che in questa «Cena» creano come una trama connettiva, sembrano avere, piuttosto che una funzione plastica, la funzione cromatica di circoscrivere, sostenere e far lievitare il colore impastato nei grumi delle zone chiare, accrescendone il valore: così inversamente le aureollette fosforescenti servono a distaccare le parti scure dei visi dal fondo. E insieme realizzano, con la pronta e suasiva suggestione del contrasto luministico, l'ansia mistica del momento, come emanazione sensibile della spiritualità ardente di quei cuori e di quei volti, quasi senza mimica e apparentemente inespressivi; con ben altra efficacia da quella della «Cena» leonardesca, così gravata di notazioni psicofisiche descrittive (tav. 6).

La composizione, col Cristo benedicente nel centro fra gruppi equivalenti di Apostoli, è ancora molto semplice, quasi elementare nella disposizione frontale, nell'equilibrio delle masse, ancor più accentuato dall'aggiunta delle due figure simboliche, in perfetta corrispondenza

dall'uno e dall'altro lato. La «Cena» reca la data di dedizione: ed è quindi un importantissimo caposaldo per lo studio della attività giovanile: MDXXXVII | ADI XXVII | AVO-
STO | IN TEMPO | DE · MISER · ISE | PO
MORANDE | LO · ET · CONPA | GNI.

Per la parete di contro il Tintoretto aveva dipinto la «Lavanda dei piedi» (tav. 6 b). L'originale era stato venduto già dal tempo del Ridolfi, e sostituito con una copia, ed ora si trova all'Escorial. Non vi è ragione per non credere quest'opera contemporanea all'altra, e anticiparla, come fa l'Osmaston, al 1545. Se mai converrebbe pensare che il Tintoretto l'avesse dipinta subito dopo la «Cena». Perchè, pur con una evidente ripresa della messinscena del «Convito di Baldassarre», lo svolgimento del tema compositivo è di gran lunga più ardito e più complesso che nel «Convito» stesso e nella «Cena», e vi si affermano già motivi che diverranno caratteristici dell'arte del Tintoretto. L'uno è quello della visione laterale. Il primo forse ad usarla nelle pale di altare fu Tiziano colla tanto imitata «Madonna Pesaro». Tiziano concentra tutta la composizione al primo piano: qui la visione laterale diviene invece il mezzo di amplissimi sviluppi spaziali in profondità, moltiplicando gli sfuggimenti prospettici. Ma questa profondità spaziale, che non interessa affatto Tiziano, ed è invece uno dei cardini della visione tintorettesca, non è conseguita solo mediante la prospettiva lineare così rigorosa nella rapida progressione delle formelle del pavimento nei primi piani, e poi degli archi e dei colonnati, ma anche col ritmico alternarsi delle zone in luce e delle zone in ombra, che concorre potentemente a questo effetto di allontanamento. Comincia qui a manifestarsi il principio che vorrei chiamare della «diopsia» tintorettesca, sovrapposizione di una duplice visione, che si attua ora nell'uno ora nell'altro elemento della creazione pittorica, ma sempre nell'intento di esprimere quello stato di animo fondamentale della «tensione» fra due forze antitetiche, nella quale si genera il moto. Qui abbiamo una opposizione nel campo compositivo, in quanto l'«ambiente» e l'«ambito», la scena e i gruppi figurati, si organizzano su due centri diversi ed anzi opposti. Le architetture sono costruite secondo linee prospettiche che regolarmente

sfuggono convergendo nel punto di fuga all'orizzonte: mentre le figure si dispongono come sulle stecche di un ventaglio che ha il suo perno proprio sul davanti del quadro, nel cane accovacciato e convergono quindi all'occhio dello spettatore: si hanno così due raggere contrapposte che si intrecciano; e, accentuato dall'oscillamento pendolare di alcune delle figure, ne risulta quel senso di duplice moto rotatorio che sembra impresso e nello stesso tempo impigliato in tutta la composizione. Quadro che ebbe la più calda ammirazione del Velasquez; poichè, se è risultato un falso il preteso elenco descrittivo dei quadri acquistati dal Velasquez, è invece ragionevolissima la opinione del Sanchez Canton (*Fuertes*, I, 235) che le eloquenti e calzanti osservazioni del padre Santos non rappresentino in questo luogo se non l'eco di discorsi del Velasquez.

Una replica — non, come vorrebbe il V. d. Bercken, una redazione anteriore — è nella collezione di Lord Farnham (Irlanda) meno felice in poche varianti e di alquanti anni più tarda.

Piuttosto anteriore ritengo l'altra «Lavanda» appartenente al conte di Pembroke (Wilton House) che giustamente il Borenius (*Burlington*, LXI, 99) colloca verso il 1545. Vi sono anticipati gli episodi di quella di S. Marcuola (per es. l'Apostolo che aiuta l'altro a scalzarsi) ma disposti in una composizione bilicata, centrale, frontale, con gruppi che si contrappesano davanti ai lati ed uno — gli Apostoli seduti a tavola — più arretrato nel mezzo, ed un fondale a simmetrico alternarsi di masse scure e di aperture chiare.

Probabile lavoro di questi tempi, elementare nella composizione, ma fervido di colore, il «S. Demetrio», in S. Felice, col ritratto del donatore.

La stessa impostazione laterale e lo stesso senso rotante della composizione della «Lavanda» di S. Marcuola si ha nella «Cena in casa del Fariseo» ora pure all'Escorial che, con un'altra storia della Maddalena, il Tintoretto aveva dipinto per questa chiesa a Venezia: opere ricordate dal Boschini e dal Sansovino e ritenute assai giovanili dal Ridolfi. Questa «Cena» (tav. 7) è in generale trascurata dalla critica per le sue non buone condizioni; ma,

almeno per quanto riguarda la composizione — che il Tintoretto replicherà tanto più tardi, 1562, per la chiesa di Praglia, ora al Museo di Padova, variando solo il formato — è perfettamente leggibile ed è importante per questo periodo di preparazione al grande capolavoro del 1548.

Periodo al quale credo esattamente conven-gano l' « Ester davanti ad Assuero » dell'Escorial (tav. 8) e l' « Adultera » di Dresda (tav. 9). Questa della quale esiste una replica a Budapest (Thode, fig. 3), (non al Prado — vedi l'errore del Thode, rilevato dallo Hadeln) con una composizione ancora legata a motivi ambientali della « Lavanda » ma molto più densa; e perciò il senso dinamico, che nella grande rarefazione dei gruppi della « Lavanda » si diluisce, si esaurisce nel gran vuoto, come un grido nel deserto, è qui molto più vivo nel reciproco collegarsi e contrastarsi delle figure. Ed ecco la voce seguace dello Schiavone echeggiare, subito, la composizione, e quasi ricalcare la figura dell'Adultera nella « Presentazione al tempio » dei Carmini (Thode, fig. 2) che, per la datazione dell'altare, si può collocare nel 1548. A proposito della quale non so dar torto al Vasari, che l'assegna allo Schiavone, vivamente rimbeccato dal Boschini che, seguendo le aggiunte dello Stringa al Sansovino e poi il Ridolfi, l'attribuisce invece al Tintoretto.

Nell' « Ester » dell'Escorial si accresce la ricchezza di intrecci e di moti negli aggruppamenti ed il gusto pittorico per la traduzione cromatica sensuosa della materia. Si veda il bel partito del « Moro » fra i bianchi e la sontuosità delle stoffe. Mentre ritornano i consueti partimenti di luce ed ombra con intenti soprattutto spaziali.

Le due lettere dell'Aretino al Sansovino e al Tintoretto ci permettono di datare con precisione al 1548 il « Miracolo dello schiavo » (tavv. 10, 11) dipinto per la scuola di S. Marco, esposto con grandissimo successo nell'aprile di quell'anno.

Le lodi dell'Aretino — e si noti la curiosa coincidenza che tutte due le volte nelle quali l'Aretino appare in benevola relazione col Tintoretto, Tiziano è assente da Venezia — le lodi son molte: soprattutto per la verità degli effetti (« lo spettacolo pare piuttosto vero che finto »;

il solito pregiudizio naturalistico), ma non senza qualche critica fra le righe. « *E beato il nome vostro se riduceste la prestezza del fatto, in la patientia del fare* » (proprio il contrario della lettera del 1545 quando la prestezza aveva fatto molto comodo all'Aretino!).

Di fronte alla incondizionata ammirazione degli antichi, la critica più moderna interpreta diversamente questa opera: estrema espressione del momento michelangiolesco, secondo il V. d. Bercken; di quello tizianesco, secondo la Pittaluga. Capolavoro sì, per quest'ultima, ma un po' a bocca stretta; poichè non vi sarebbe quel superamento luministico di forma e colore ch'è il compito dalla Pittaluga assegnato al Tintoretto.

In realtà la sintesi cromatico-plastica raggiunge ora il suo più saldo equilibrio (non intendo affatto che questa parola valga come punto di merito). Nella espressione del « visibile », ch'è condizionato dalla luce, il fatto luminoso si presenta sotto due aspetti: come qualità, cioè come colore, e come quantità, cioè come grado di intensità che a sua volta ha una duplice funzione: di variazione dell'atmosfera (luminismo) e di coefficiente del rilievo mediante il chiaro-scuro locale (plasticismo). (A chiarimento dirò che, secondo me, non è luminismo quello del Caravaggio, ma esasperato plasticismo). Vedremo poi come tutto il processo dell'arte tintorettesca si possa configurare in un'oscillazione fra i due poli; del tonalismo, quando l'accento è più posato sull'aspetto coloristico e del luminismo quando l'accento stilistico cade sul fattore di luce e d'ombra; passando attraverso a momenti di plasticismo chiaroscurale. Non senza qualche deviazione, per variate suggestioni.

Nel « Miracolo dello schiavo » siamo al momento dell'equilibrio: qualità e quantità, colore e forma sono non solo intimamente fusi implicandosi a vicenda ma anche in perfetta parità, e trovano la loro unitaria attuazione nel mezzo tecnico, magnificamente adeguato, della pennellata costruttiva; la quale stendendo il piano fondamento di larghe macchie, ora strizzando la pasta, ora filando il grumo di colore secondo l'accento di un profilo muscolare, di un avvolgimento di pieghe, di un arruffio di chioma o di frasca, crea tutta una trama di suggerimenti plastici che bastano alla integrale e chiara realizzazione della forma, di una freschezza inaudita.

Il gusto di questa traduzione-interpretazione plastico-cromatica della materia visibile è saporosissimo nella sua ricchezza e varietà. Si veda la sodezza pastosa dei primi piani in confronto della levità liquida degli sfondi; quello stupendo episodio del gruppo centrale, toccato da un alito d'ombra che fa i corpi olivastri contro quella piazza, in fondo, che sembra disciogliersi in luce; la succulenza dei bianchi e dei rossi dal vinato al rosa spento; la sonorità calda dei toni ora pieni ora smorzati. Si noti l'arditezza degli scorci, la esatta compagine dei volumi nel complicato intreccio e nella contrapposizione dei gruppi figurali, la sobria ambientazione che ci dà il senso del grandioso pur senza l'eccesso di dilatazione scenografica che c'era un poco nella « Lavanda ».

Ma nell'ammirazione di tutte queste abilità pittoriche non intende esaurirsi la nostra ricerca dei valori di questo capolavoro. Chè un colpo d'ala inventivo superbo è quel volo a tuffo del Santo, che vediamo noi spettatori del quadro ma che sembra restare invisibile a tutti gli attori della scena; ed è una efficacissima espressione del « miracoloso », crea veramente il dramma del prodigio, nel cerchio di attonito stupore, che si allarga pel quadro e sembra chiudersi dietro lo spettatore, unificando il vario tumulto di passioni che agitano i partecipi della scena. E soprattutto vi è una serietà morale, che impegna nell'opera la pienezza di sentimento umano dell'artista; pienezza di sentimento che si risolve in simpatia commossa per il fatto rappresentato in sè, non già per l'uno o per l'altro degli attori, e si converte in analoga onda di simpatia nello spettatore. Sentimento che, pienamente espresso, diventa la spontaneità fresca, immediata, sicura, di tutte le figure e la loro necessaria convenienza fra loro e con l'ambiente. È ben questo il « vero » in luogo del « finto » dello spettacolo, cui allude l'Aretino. Ma « vero » solo perchè sentito creduto sofferto come vero, in perfetta convinzione nella fantasia dell'artista. Di qui la necessaria unità drammatica pur nella complessità degli episodi; e basti per rendersene ragione un confronto con la « Visitazione » del Salviati in S. Giovanni decollato a Roma, dove una apparente unità compositiva ritmica di origine raffaellesca si snoda, in realtà, in una catena di episodi senza un fuoco comune. E proprio questa serietà e profondità di senti-

mento causa e giustifica quella mancanza di ogni mimica eloquente che è tanto caratteristica del Tintoretto, e che non sarà quindi più necessario rilevare ogni volta. Si direbbe che il così impetuoso, ma interiormente impetuoso, temperamento del Tintoretto rifuggisse, quasi per una sorta di pudore, dalla manifestazione esteriore del gesto delle mani o del gioco muscolare nei volti. L'eloquenza del Tintoretto è *in re ipsa*, non nell'ornato retorico: anche in situazioni di suprema efficacia drammatica — vedremo, come esempio significativo, la tarda « Strage degli Innocenti » a S. Rocco, dove i volti son quasi impassibili.

Alcune opere che in generale gli studiosi assegnano a questo periodo, come il « Miracolo di S. Agnese », la « S. Orsola », il « Lazzaro » già Holford ora Galeazzi, la « Adultera » Lanz, ritengo più tarde, o addirittura tardissime e ne parleremo a suo luogo. Di questo tempo e forse anche un poco anteriore, deve essere il « Ritratto di Senatore » della collezione Contini (tav. 12), figura impostata con larghezza e realizzata con franca spigliatezza di pennellate, ma un poco più morbide, in una intonazione calda e ambrata fra il bruno scuro della zimarra, il biondo della pelliccia di martora e il castano della barba. (Lo si paragoni al Ritratto forse del Guardiano della scuola nell'angolo a sinistra del « Miracolo »); ed uno molto simile della collezione Harris a Londra; e quello di Hampton Court che altri assegnano a Paris Bordone e sul quale è tradizione non confermata si leggesse la data 1545. La vibrata quasi incisiva pennellata del « Miracolo » ritorna in quel « Ritratto » del Victoria and Albert Museum a Londra che lo Hadeln (*Burlington*, 1924, I, 93) ritiene autoritratto, incorniciando di ciocche scurissime, pungenti il pallido volto luminoso dagli occhi tondi, scuri, ardenti.

E anche per ragioni cronologiche è da porsi accanto al « Miracolo » il grandioso gruppo della famiglia Soranzo ora smembrato nella Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano. Il Berenson ha dimostrato (*Festschrift Friedländer*, 1927, 224 e segg.) come il famoso ritratto di Iacopo Soranzo era al centro fra i due gruppi familiari a destra e a sinistra; in questo si trovano perfino le tracce della mano della figura

centrale ritagliata. I due gruppi appaiono alquanto più fiacchi, forse perchè molto guasti, anzi si direbbe incompiuti (son tuttavia del maestro, in tutto simili alla « Dama del Museo di Vienna » (n. 59) e ad altra ch'era da Böhler nel 1930). Ma il ritratto di Iacopo è uno stupore di acutezza psicologica e insieme di realizzazione pittoresca, per la prodigiosa freschezza e la precisione definitiva di ogni singola pennellata, che riesce a rappresentare i più sottili accidenti della fisionomia con una semplicità di mezzi incredibile (tav. a colori). Il Soranzo è morto vecchissimo nel 1551, e ciò conferma la datazione. Il Berenson insiste a credere del Tintoretto l'altro, contemporaneo, ritratto del Soranzo all'Accademia di Venezia che invece è sicuramente di Tiziano. Istruttivo pur nella quasi identità iconografica, il confronto delle due pitture. Tutta l'acrimonia del ritratto tintorettesco si è placata, nell'altro, in una impostazione larga solenne: la fierezza pittorica del tocco incisivo si è distesa in pastose agglutinzioni di colore. Gli occhi che in questo del Tintoretto vi si piantano negli occhi, in quel di Tiziano guardano distratti e vaghi davanti a sè. Tipico è il piglio quasi aggressivo e lo sguardo dei ritratti del Tintoretto; egli guarda negli occhi i suoi personaggi, è in dialogo vivo con essi, e, di riverbero, essi con lo spettatore: mentre quasi costantemente gli sguardi dei personaggi tizianeschi vagano a lato sfuggendo l'osservatore, da lui straniati.

Il ritratto di « Dama in lutto » della Pinacoteca di Dresda (part. tav. 15; intero in Catalogo della Mostra, p. 68) la così detta « Vedova Cornaro », altri vorrebbero alquanto più tardo, ma la somiglianza ad alcune delle donne dei gruppi Soranzo, la sciolta freschezza della pennellata, e la stessa significativa vecchia attribuzione mi inducono a credere che sia di questo periodo; come pure quello della Pinacoteca di Lucca (Alinari 8471). E si avverta fin d'ora che tra il grande numero dei ritratti potremo ricordarne soltanto pochissimi.

Certa la datazione al 1549 della pala di San Marziale; e così del « San Rocco fra gli appestati » a San Rocco, ma di quest'opera, per le molte questioni che vi sono connesse tratteremo più tardi. Documenti per la pala di S. Marziale:

un acconto l'8 marzo 1548 e il saldo il 4 dicembre 1549. Il Santo in gloria col volto plasmato a robuste pennellate e in basso i due Santi Pietro e Paolo (tav. 14). Intonazione bassa di grigi, rosa cilestrini, rosa spenti, verdi bruni sulla quale vibrano altissimi i bianchi ferventi del camice, gli orli incandescenti delle nuvole, la meteora di luce attorno alla cappa scura contro il fondo caliginoso, nel quale si dissolvono le diafane parvenze dei cherubini abbozzati sommariamente a larghi tocchi liquidi. Sebbene, come sempre, la bravura pittorica sia sbalorditiva, qualche po' di enfatico e di convenzionale ci lasciano alquanto freddi in questa opera, e forse lo strascinarsi del lavoro per un periodo relativamente lungo rivela un momento di stanchezza, o forse meglio è un indice di poca simpatia del pittore pel suo tema.

Ad un momento di fervida ed alta ispirazione ci riconduce il « S. Giovanni in Patmos » della collezione Contini (tav. 16). E a questo tempo probabilmente appartiene anche la « Visitazione » di Bologna (V. d. Bercken, tav. 10). S'inizia una serie di opere nelle quali il gusto del paesaggio acquista una sempre maggiore importanza nell'economia della composizione, rivelando un particolare stato d'animo del pittore. Poichè trovo giusta l'osservazione del Buscaroli che il genere « paesaggio » sia un sentimento; purchè la si intenda nel senso che ogni « genere » è un sentimento, quando non è un mestiere.

Il S. Giovanni che, per una delle tante innovazioni, spesso vere ribellioni iconografiche del Tintoretto, non è il vecchio evangelista di Patmos ma ancora l'amoroso figliolo della Cena e della Crocifissione, s'imposta improvviso sur una diagonale che fende tutto il quadro come una sciabolata, bellissimo corpo quasi ignudo, tra le pieghe agitate di un mantello rosa scuro: il capo, dagli occhi cocenti e le chiome fervide, volto di scatto a cogliere la ispirazione divina. La luminosità della figura balza in avanti contro una scurissima nicchia d'ombra del bosco compatto che va poi diradandosi in tronchi ruvidi bruni e sparse fronde olivastre. Il medesimo schema è nella strettamente affine « Maddalena » della Collezione Morandotti.

Il motivo di questo bosco rigoglioso si allarga e si arricchisce e accenna già a fiorire nella « Susanna » del Louvre, accentuandosi l'effetto del

corpo chiaro della donna in risalto sul fondo scuro (tav. 17).

Il gruppo di tele che decoravano la Scuola della Trinità si possono, per le ragionevoli deduzioni del Ludwig, collocare fra il 1550 e il 1553; e dal Ridolfi si sa che erano cinque con storie del *Genesi*: «La creazione degli animali»; «La creazione di Eva»; «La proibizione del pomo»; «Il peccato»; «Caino e Abele»; mentre altre storie del medesimo libro dipingeva il Torbido. La serie andò dispersa. La «Creazione degli animali» (Catalogo, p. 54) dai magazzini dell'Accademia di Venezia è ricomparsa da poco agli onori del pubblico; in un cielo cinereo azzurrognolo come di alba grigia fuggono precipiti i volatili come soffiati dall'impeto creatore dell'Eterno librato a fior di terra in una vampa di luce; e nel sottostante mare scuro corrono a gara i pesci favolosi, segnati di profili fosforescenti; e dietro all'Eterno seguono in corsa cavalli annitrenti e altri animali della terra.

«La creazione d'Eva» è scomparsa. La «Proibizione del pomo» è passata recentemente, purtroppo assai guasta, da una collezione privata agli Uffizi (tav. 18). Lo strano, attonito paese della «Creazione», è già divenuto l'educato giardino colle sue siepi alte di rose, nel quale Adamo ed Eva ascoltano devoti e insieme familiari l'Eterno che li ammonisce. Nel «Peccato» ora all'Accademia di Venezia (tav. 19) la figura di Eva è, come nel S. Giovanni, posta in diagonale, nel mezzo della scena; ma con più dolcezza, senza la spavalderia di quello, che tagliava di sbieco tutto il quadro. E ancor più raddolcita ci appare l'impostazione quando vediamo la linea un po' sinuosa dell'Eva, quasi preparata dall'ancor più complesso arco dell'Adamo. E attorno al perno del tronco al quale mollemente si appoggia la donna, vediamo avviarsi un moto rotatorio quasi per la suggestione attraente del gesto di lei, e per il soffio della luce che investe i due corpi. Ma soprattutto li sentiamo più agevolmente in questa delizia di paesaggio edenico, per l'unità della luce che imbanda l'avorio rosato delle carnagioni e indora il bronzo olivastro delle fronde, e crea, nel suo ritrarsi, veli d'ombra più trasparenti sui due corpi; o più fondi recessi fra le fronde, che servono di sfondo a quei corpi, quale quella specie di nicchia

morbida che avvolge Eva come in un mantello pelliceo. E nello sfondo che svanisce lontanissimo per aerei accenni di monti e di valli, pochi tocchi fiammeggianti segnano la catastrofe: l'angelo in fuoco dinanzi al quale fuggono i due peccatori. Il quadro è stato mutilato ai lati; sicchè in origine più vasto appariva il paese.

Paese che si fa più tragico nel «Caino ed Abele» (tav. 20) dell'Accademia di Venezia; il gioco dinamico delle figure in una complicata contrapposizione di direttrici delle membra muscolose in tensione, schema desunto quasi alla lettera dalla simile composizione di Tiziano in vena di michelangiologismo, si trasforma in una più felice antitesi di luce e di ombra nelle urtate contrapposizioni di masse d'alberi scossi come da un fremito angoscioso. Il particolare macabro della testa strappata del capretto ha una potenza, sia pure illustrativa, ma di una suggestione straziante.

Schema di composizione e particolari che ritroviamo anche ripetuti quasi alla lettera, ma tradotti con pesantezza descrittiva e scarsa comprensione poetica nel «Sansone e il Filisteo» di Pitti che il Venturi ora assegna a Tiziano, ma che invece amerei credere uno dei soliti riecheggiamenti dello Schiavone.

La assoluta identità del paesaggio nello sfondo (tavv. 22, 23) denota che a questo preciso momento d'ispirazione appartiene il «Narciso» della Galleria Colonna (tav. 21). Ispirazione potremmo dire romantica nel gusto di vagheggiare terre lussureggianti di natura vergine; stato d'animo bucolico che investe e trasfigura anche i rari abitatori di queste plaghe fantastiche, dove il tempietto in rovina diventa un pretesto di capriccio silvestre e dove già si accennano, nei veli delle nebbie che fumano su dal liquido specchio di Narciso, quei fluidi fantasmi dei quali più volte e in svariate situazioni si gioverà il Tintoretto a sensibilmente esprimere misteriosi interventi soprannaturali.

In una favola apparentemente romantica, è tradotto il soggetto classico della «Liberazione di Arsinoe» attinto alla Farsaglia (tav. 24), che meglio si intitolerebbe «La canzone della gondola». Nella quale, con arditissimo taglio, la diagonale della gondola stacca il quadro in due spicchi d'ombra e di luce; mentre un'altra netta

separazione è posta dalla verticale della torre: e a queste linee dritte si innestano le varie curve delle figure e le due desinenze della gondola con un senso di ondeggiamento che trova il seguace commento nel lontano mareggiare forsforico dei flutti; stupendo brano pittorico per suggerimento di rapidi serpigni nastri di colore. Nè men belli pittoricamente sono gli episodi di luce e di ombra (il viso in ombra di Ganimede appena tocco da uno striscio di luce, e i nudi delle donne in trionfo di luce con lievissime carezze d'ombra) e la precisione costruttiva della pennellata a larghi tocchi e strisci scuri nel giovane gondoliere.

Opera che, con il corrispondente purtroppo assai guasto « Congedo di Enea da Didone », a Braunschweig (V. d. Bercken, tav. 29) non è possibile, per questo calore di pasta cromatica e questa delicata trasparenza d'ombra, fusi in una tonalità unitaria, collocare così tardi come si vuole dai più, e che invece ci introduce direttamente al capolavoro di questo momento: la « Susanna » di Vienna (tavv. 25, 26, 27), col quale il Tintoretto tocca il vertice del suo momento, o meglio del suo primo momento tonale. Dico cioè che qui la luce si esalta nella ebbrezza della pura manifestazione del colore: anche le notazioni di chiaro e di scuro perdono ogni intendimento plastico, e il croma lievita le forme in una soffice tenerezza, che sembra annullare il peso delle materie. Non sono andati certo più oltre nè Manet nè Renoir nell'esprimere un corpo avvolto, permeato dalla luce vivificante del *plein air*. Ma un *plein air* per nulla descrittivo, zoliano, positivista; e tutto invece favoloso, per la luce che bagna la rosea trasparente nudità della bella donna e ne profila di un orlo incandescente la schiena e luccica nelle spighe dei capelli ed eccita il candore del lino e poi si vela appena come trattenendo il respiro in qualche sbattimento d'ombra trasparente; ma poi subitamente si ritrae dal prato, dalle fronde, dalla siepe in ombra perchè meglio, quest'ombra colla sua negazione, concorra all'affermazione di quella luce. Il segno diviene così soltanto il limite del colore, ma nel suo materiale annullamento in quanto contorno esplicito, esterno, a priori, acquista una interiore efficacia determinante arditissime sintesi formali, da far pensare all'arte cinese. Colore la cui virtù non consiste

nella ricchezza e varietà dei pigmenti ma nella armonia del tono; anzi la sobrietà è estrema: una linfa d'argento par che tramì nascosta e unifichi tutto il tessuto cromatico del quadro coi bruni-olivastri o verdi-grigi delle fronde, del prato, della siepe a roselline pallidissime; rosso mattone la veste d'uno dei vecchi. Il fiato alterno della luce e dell'ombra gioca poi ancora nel determinare il profundarsi dello spazio costruito come a zig-zag in un fantasioso divagare delle direttrici.

Ma quel che più commuove è l'abbandono del poeta al fluire della sua fantasia che concreta in immagini rifiorenti il traboccare di un sentimento di inebriante freschezza giovanile. Un mondo alitato da un soffio di innocenza primaverile, tutto purificato dal lavacro della luce: un mondo nel quale anche la lubricità dei due vecchioni diviene una monelleria di fanciulli che giocano a nasconderello dietro la siepe; e il pittore si trastulla, ma con candidissimo e inesaurito fervore, a descrivere le piccole cose: i gingilli della acconciatura e dell'agreste toletta; il busto, la collana, il braccialetto, il vaso, il pettine, lo specchio; o ad aggiungere episodi di esoticità maliosa: le argentee betulle, i cigni nel lago. Tutto espresso con una prontezza e leggerezza di tocco sapientemente graduate e incantevoli. V'è un solo artista che si avvicina a creazioni così affascinanti anche per quel gusto del paese e per quell'amore che fa grandi le piccole cose: Lorenzo Lotto. (E, dacchè ho fatto questo nome, avverto che non mancano ritratti del Tintoretto con accenti di « patetico » lottesco: per esempio Museo di Vienna n. 398, datato 1553 (tav. 13), e due in collezione Max Rotschild).

Ma in fondo anche qui il procelloso temperamento del Tintoretto è sempre presente. Una letizia sì; ma una frenesia, una furia, una tempesta, direi, di allegrezza. Uno di quegli impeti di gioia improvvisa senza motivo che alle volte ci gonfiano l'anima. Si pensa alle raffiche di note saltellanti, zampillanti, folleggianti che trascorrono nei tempi della Settima Sinfonia e in specie nell'ultimo. Impeti di gioia che diventano qui ilare lievità del colore, brio del segno, arguzia delle invenzioni. Un momento dunque di altissima ispirazione con un sentimento prorompente gioioso della natura, che si esprime soprattutto, anzi unicamente, per mezzo del colore.

Prossimo di tempo e di qualità è un altro stupendo giardino nel quale è finto il « Ritrovamento di Mosè » (tav. 29) a Pommersfelden. Una altrettanto fantastica creazione di aspetti favolosi della natura, con le damigelle e la principessa uscenti dal bagno, quasi ninfe delle acque e dei boschi. Corpi snelli flessuosi luminosi nella felicità della verzura; creature di una squisita eleganza che si direbbero allevate nei viridari di Stefano da Zevio, e qui trasportate in un subito accesso di nostalgia gotica. Cotale eleganza potremmo dire parmigianinesca se la moda di queste squisitezze non fosse diventata un luogo comune nelle imitazioni dei mediocri, e qui invece non assumesse un accento tutto particolare di favola bucolica. Se mai si dovrebbe parlare di Fontainebleau; e si avverta che proprio fuor di proposito il V. d. Bercken rileva inesistenti influssi parmigianineschi in altre opere come il « Miracolo dello schiavo » o quello della « Croce ».

Accento che mi suggerisce di proporre il nome del Tintoretto per il « Giove ed Io » dello Ermitage; nel quale ritornano le eleganti figure di Pommersfelden e, quasi identico, il paese di fondo del « Narciso » e del « Peccato ». Opera stupenda e troppo superiore, nella profonda ampiezza della scena e nella squisita precisione delle forme, allo Schiavone, cui si suole attribuire (Venturi), ed anche al tizianesco Sustris al quale l'ha assegnata il Peltzer.

Credo infine che a questo momento si possa ricondurre la « Leda » della Collezione Contini (tav. 28) che, nella figura impostata ancora una volta sulla diagonale serrata, nelle ondulazioni di un segno invisibile, nella levità delle ombre locali, nel soffice chiarore del corpo come affondato nel rosso cupo della tenda con poche accensioni, nella molle eleganza del gesto, ricorda molte delle figure di questo gruppo di opere ed in ispecie dell' « Arsinoe ». Composizione che troveremo ripetuta molto tardi, forse più di venti anni dopo, con altra durezza di contrasti e colla bizzarra aggiunta della servente che apre la stia per il cigno, alla Galleria degli Uffizi (V. d. Bercken, tav. 3).

Queste varie opere del momento tonale culminante nella « Susanna » si aggruppano tutte attorno ai quadri per la scuola della Trinità, che, come s'è visto, si possono datare fra il

1550 e il 1553. Credo che convenga spingere la datazione il più possibile verso il primo termine. Perchè il Caino sembra aver ispirato il demonio nel « S. Antonio » di Paolo per Mantova (1552-3), e perchè nel 1552-3 abbiamo altri lavori che accennano già un mutamento alla tendenza stilistica del Tintoretto; il pendolo ritorna indietro.

I due quadri centinati pei Camerlenghi, per le acute indagini del Ludwig, si possono comodamente datare in base agli stemmi dei committenti e ai ruoli di questi magistrati che avevano l'uso di offrire un quadro votivo coi Santi eponimi per decorare il palazzo presso Rialto, subito che erano usciti di carica.

Uno è stato fatto per Andrea Dandolo (uscito il 6 settembre 1552) e per Girolamo Bernardo (9 ottobre 1552) coi « Santi Andrea e Girolamo » (tav. 30) ed è tutto una sobria armonia di poche note basse in sordina che si intrecciano e si rispondono: il mantello bruno giallastro di S. Andrea quasi confuso col tono delle carni bruciate; rosso-bruno-grigio il manto del S. Girolamo sulla carnagione grigio-rosea ad ombre grigio-verdine che sono un'eco del cielo, della pianta, della roccia; così come il legno della croce di S. Andrea tende al rosato grigio delle carni. Armonia ancora di carattere tonale, ma non senza qualche accenno a un rinvigorirsi della funzione plastica del chiaroscuro.

Assai più notevole, sia sotto questo aspetto stilistico, sia per un altro curioso motivo, è l'altro quadro con « S. Lodovico, S. Giorgio e la Principessa » (tav. 31), commesso da Giorgio Venier (13 settembre 1551) e Alvise (equivalente veneto di Luigi, Ludovico) Foscari (10 maggio 1553).

Credo sia sfuggita agli studiosi una maledica allusione del Dolce, nel suo Dialogo sulla pittura, la quale poco coraggiosamente tace il nome del Tintoretto — e per questo forse passò inosservata — ma certamente a lui si riferisce. E non è la sola. Poichè il Dolce, scorrendo della convenienza contenutistica delle invenzioni, mette in bocca all'Aretino una critica per *« colui che dipinse nella sala detta di sopra (Gran Consiglio) appresso il quadro della battaglia dipinta da Tiziano, l'istoria de la scomunica fatta da Papa Alessandro a Federico Barbarossa »* perchè sarebbe uscito *« sconciamente dalla convenevolezza »* (ed. Daelli, pag. 27) nel dipingere molti sena-

tori veneziani come assistenti alla scena figurata in Roma. Mentre, con parzialità smaccata, trova una bislacca giustificazione per una simile anzi ben più grave licenza presasi da Tiziano coll'introdurre i ritratti del Bembo, del Navagero e del Sannazaro nell'altra scena del Barbarossa davanti al Papa. Carlo Teoli nella prefazione al Dialogo — edizione Daelli — congettura (pag. 17) che il quadro della « Scomunica » — si tratta della decorazione distrutta nell'incendio del 1577 — fosse di uno dei Bellini e forse di Gentile. Ma non vi può essere dubbio che si tratti del Tintoretto, al quale il quadro è attribuito dal Vasari.

E poco dopo, con una insistenza che rivela l'animosità, il Dolce per bocca dell'Aretino rincara la dose, sempre senza far nomi e sempre in sede di « convenienza », mescolandovi una lode avvelenata peggiore dello stesso biasimo: *« Ora presuppongasì che questo uomo dabbene in ciò non sia punto mancato di giudizio (chè certo quando quella invenzione non meriti lode per altro, si lo merita ella — ecco il veleno — per la dignità di quei rari signori che rappresenta, essendo che le immagini spesse volte si riveriscono per l'effigie di coloro che elle contengono se ben sono di mano di cattivi maestri) mostrò di avere avuto poca considerazione allora ch'ei dipinse la santa Margherita a cavallo del serpente »* (p. 28). E, quasi non bastasse, il Fabrini, l'altro interlocutore del dialogo, dichiara di non conoscere queste opere; evidentemente considerate come quantità trascurabile. Tutto ciò è interessante conferma che in quegli anni 1555-56 le relazioni fra il Tintoretto e il gruppo Tiziano-Aretino-Sansovino dovevano essersi ancora più inasprite.

Che la Santa Margherita a cavallo del serpente sia la Principessa del quadro dei Camerlenghi non può esser dubbio; tanto più quando si pensi che spesso la Principessa liberata da S. Giorgio era confusa con Santa Margherita. La tavolozza è un po' più ricca: di acciaio-bruno lustrante la corazza tra le cui giunture trapela la sottoveste rossa; oliva-grigio chiaro il mantello di S. Giorgio; color mattone a lumi rossigni e brividi gialli la sopravveste della Principessa, e giallo bruno con guizzi ora gialli ora verdognoli la sottana; verde-giallo con fodera mattone a lumi gialli il piviale e grigio-ferro la tonaca di S. Ludovico; di un grigio-nero verdastro il buon bestione ammansito. Ombre di un finis-

simo grigio-verdino modellano con un effetto di brunitura gli incarnati d'avorio appena rosato. È chiaro che ora il pendolo dello stile tintorettesco volge al plastico. La luce che, nel gruppo — per intenderci — della « Susanna », dalla materia liberata di ogni peso sembrava evocar solo le vibrazioni imponderabili del croma, sembra ora suscitare risonanze come nel percuotere un metallo.

La parola di Michelangelo è qui pienamente intesa non solo in questo affiorare esplicito delle ombre tornite e modellanti; ma anche nel preciso intendimento d'incentrare la composizione sur uno studio di figura in torsione. È questo il significato della ardita impostazione della Principessa — quella che infastidiva il Dolce —; problema figurativo risolto con piena felicità, essendo il pittore riuscito ad inquadrare egregiamente le figure nel breve spazio, e a dar vita, moto, profondità, ad un tema compositivo di solito svolto in forma simmetrica, inerte e quasi araldica.

Nella « Assunzione » (tav. 32) già in San Stin ed ora nel Duomo di Torcello — che credo di questo tempo — il motivo della composizione e il moto rotatorio del gruppo degli Apostoli — alcuni son vivi ritratti — è imperniato alla figura della Vergine che si avvita salendo al cielo. Moto generatore di spazio che giova confrontare con quello tutto espanso in superficie delle due « Assunte » tizianesche, non solo quella giovanile dei Frari, ma anche l'altra, più prossima di tempo, a questa, di Verona.

Una certa somiglianza nello schema compositivo, con una specie di imbuto rotante formato dai Santi in basso, e il perno della Vergine in alto mi inducono a porre accanto all'« Assunta » di Torcello la « Madonna in gloria » (tav. 33) della Galleria di Modena; fatta restaurare e illustrata dal Procacci. Quadro che è un curioso palinsesto poichè sotto l'attuale composizione si intravede (sotto la Santa Colomba a sinistra della Vergine) una figura di Annunciata.

Questa datazione però — basata sullo schema compositivo — mi lascia qualche dubbio perchè spesso la medesima composizione ricompare in Tintoretto anche a grande distanza di tempo. E la maggior semplicità di questa, in confronto della « Assunta » torcellana, il colore, certi particolari che richiamano il « S. Marziale » (il

S. Pietro) e le donne di casa Soranzo (la S. Caterina) potrebbero suggerire una anticipazione di qualche anno.

Ad un terzo quadro pei Camerlenghi credo si possa accostare con altri (l'«Andrea» e forse l'«Antonio Cappello» nella Galleria di Venezia; il «Vecchio» di Brescia) — ma si avverta una particolare difficoltà nella datazione dei ritratti — il ritratto di «Vincenzo Zeno» (tav. 34), vecchio sornione magnificamente caratterizzato nello sguardo che sguscia fuori di sghembo dall'arco scentrato delle sopracciglia; con un sericeo ondeggiare della barba sulla bocca serrata e un imporporarsi capillare delle gote pallide.

Il quadro pei Camerlenghi coi «Santi Girolamo, Andrea e Alvise» (tav. 35) eponimi di Girolamo Cicogna (1 Aprile 1555), di Andrea Renier (1 Maggio 1555) e di Alvise Foscarini (27 Maggio 1555) databile dunque del 1555 e al quale perciò non può aver collaborato Bonifacio morto da due anni, pur non essendo opera di qualità eccellente non mi pare si possa, di questi tempi, attribuire ad altri che al Tintoretto specialmente se lo si accosti al ritratto Zeno e lo si consideri come l'espressione di nuovi interessi che si presentavano alla visione tintorettesca in un momento di crisi.

Il disegno è più fine, la pennellata più sottilmente carezzevole, magra, di un colore che si compiace di note vivaci e di accostamenti contrastanti: azzurro forte, bruno olivastro, turchino d'acciaio, verde giallo.

Che il Tintoretto si compiacesse di contraffare la maniera dei suoi contemporanei, qualche volta anche al solo scopo di portar loro via le commissioni, è cosa notoria. Lo dice il Ridolfi: «*per ogni modo sapeva dipingere e trasformarsi in qualunque maniera*»; e lo ripete il Boschini: «*lu ha savesto imitar ogni maniera*», precisandolo in più luoghi a proposito di Tiziano, dello Schiavone (questo stento a crederlo perchè abbiamo visto esser piuttosto credibile l'inverso), di Paolo.

Ed anzi il Ridolfi per l'«Assunzione» dei Crociferi avverte che il Tintoretto si era impegnato a farla nello stile di Paolo; e nella vita del Veronese ribadisce l'affermazione ricordando i lagni bonari, che moveva Paolo per questo genere di concorrenza. Si avverta infine che

proprio di questi tempi sono i primi grandi successi del Veronese a Venezia (Palazzo ducale 1553-S. Sebastiano 1555); e si vedrà come sia ragionevole ammettere un momento veronesiano, troppo scarsamente rilevato dalla critica, al quale questi «Tre Santi» mi sembrano un preciso avviamento.

Nella «Crocefissione» già a S. Severo (tav. 36) colpisce un indefinibile accento nordico nella composizione; ma ancor più un insolito spirito di toni frizzanti: arancio scuro, rosso vivissimo, accanto a toni freddi come un celeste perla e un azzurro argenteo: e poi ancora celeste, arancio, rosa, verdi acqua con riflessi rosei diafani nelle figurine di fondo, in un aggomitolarsi di pennellate nastriformi. Ed ombre con pallori d'argento. Un'orgia di colori locali rumorosi e sfacciatelli in un'orchestrazione ostentatamente affine a Paolo, se anche disordinatamente e superficialmente intesa.

Quale ritroviamo nella «Purificazione» dei Crociferi (tav. 37): ancora bruno arancio, bruno viola, rosso viola lumeggiato di giallo; scarlatto foderato di azzurro; verdone e rosso arancio accostati; una veste malva con rappezzi azzurrini; e ancora figurine nello sfondo leggero: oliva, rosa, bianco e oro, rosso; azzurro, giallo bruno. E in più il fervore spumeggiante di certi bianchi candidi nelle barbe, sulle carnagioni di vivo rosa. Il Ridolfi parla di due quadri pei Crociferi; l'«Assunzione» che si è ricordata più sopra e dovea esser fatta a concorrenza di Paolo e la «Purificazione» a concorrenza dello Schiavone.

Non potrebbe esservi qui uno scambio del Ridolfi — errore molto veniale —? E il quadro fatto nel gusto paolresco esser proprio questa «Purificazione» anziché l'«Assunzione»? La cosa mi pare non improbabile e se ne avrebbe conferma al paolismo di Tintoretto in questi tempi.

Forse anche è da unirsi a queste due opere strettamente vicine la «Madonna e varii Santi» della Accademia (V. d. Bercken, tav. 169) per il contrasto vivacissimo dei mantelli rossi da dottore (non da Dogi come vorrebbe il V. d. Bercken) dei SS. Cosma e Damiano col turchino intenso del cielo (per altro molto ridipinto in basso): quadro nel quale è notevole il pallore alabastrino del bellissimo ispirato volto della S. Marina.

Ma soprattutto dopo molte esitazioni mi risolvo a collocare con piena convinzione in questo periodo, del quale rappresentano l'esito più felice, le sei storie bibliche di Madrid (tavole 38-41). Si è voluto identificarle con gli otto soggetti vari di «Poesie» che secondo il Ridolfi sarebbero stati commessi da Filippo II. Ma tale identificazione è assai dubbia perchè questi sei e non otto quadretti non figurano nei vecchi inventari, come provenienti dalle raccolte di Filippo II e perchè non vi si addice la designazione di «poesie» che è specifica, nel linguaggio del cinque e seicento, per le fantasie allegoriche, o per i soggetti tratti da opere letterarie o anche semplici capricci: a meno non si volesse pensare che il Ridolfi — che però non poteva averli visti — si fosse lasciato suggestionare più dalla forma che dal contenuto. È poi sicuramente da scartare l'ipotesi del Catalogo del Prado che si tratti di bozzetti per chiese di Venezia, date le misure non piccolissime, e dato soprattutto la interpretazione molto profana del soggetto sacro. Forma di un lirismo fiabesco singolarissimo. Le acute voci del colore, che nella «Crocefissione» di S. Severo non riuscivano a intrecciarsi al tessuto della composizione in chiaro disegno melodico e quindi finivano per suonare un po' estranee, per apparire piuttosto un vezzo esornativo che una intima necessità espressiva, hanno qui trovato la loro adeguata funzione risolvendosi in una sorta di arabesco con adeguamento del colore e del disegno e perfetta aderenza al tono favoloso della ispirazione.

Il Tintoretto è stato preso al suo gioco dell'imitazione veronesiana, e assimila e trasforma codesti estranei elementi culturali, con un proprio personalissimo accento che li trasfigura in nuova altissima poesia.

I corpi delle due donne, la «Susanna» (V. d. Bercken, tav. 35) e la «Moglie di Putifarre» (tav. 38) ricordano nella loro rosea nudità luminosa la «Susanna» di Vienna. Ma qui il Tintoretto ha conseguito una sintesi prodigiosa: il fluire della linea e il getto del colore si riprendono in un coagulo così improvviso che i corpi, accennati in abbreviature rapidissime da suggerimenti o spunti formali, articolati in una sintassi eminentemente elittica, sembrano ancora palpitare del loro vivente tepore. Nuclei centrali della composizione, realizzati con spontanea

essenzialità elementare, ai quali si contrappone la elaborazione marginale, in stilizzazioni ad arabeschi, ghirigori, svolazzi grafici, cui offrono argomento le chiome, le frasche, i panneggi; con una mescolanza di primordiale e di raffinato, che dà un sapore particolare a questi quadretti e contribuisce ad accrescerne il fascino di irrealtà favolosa. Si veda, ad esempio di questa traduzione in arabesco, come s'avvolgono in riccioli i capelli delle donne, come le gonne si increspano, come la luce cesella le fronde degli alberi che s'infiltono secondo la curva delle figure, nel «Ritrovamento di Mosè» (tav. 40); si pensa, col dovuto rispetto per Tintoretto, a Klimt; colla differenza che qui figure ed arabesco son del pari ben vivi e freschi; in Klimt del pari ben secchi e imbalsamati. Risultati alquanto inconsueti per Tintoretto; sicchè invece di sentirci presi nel vivo del dramma, contempliamo da lontano queste scene che hanno l'incanto e la leggerezza della fiaba. Così, nella «Giuditta» (tav. 39), Oloferne ci par quasi l'Orco ronfante di Pollicino, che non si aspetta il colpo fatale; e intorno ecco il gorgheggio dei riccioli e dei fiocchetti che infronzolano le donne, e il trillo delle luci che sulle sete vanno tracciando una sorta di mobile capriccioso reticolo. Così si vedano gli inchini e controinchini, nella «Regina di Saba», nell'«Ester» (tav. 41, a, b) evocanti nell'aria le leggiadre volute sonore di un minuetto.

In fondo è lo stesso sentimento di fresca allegrezza che ispirava la Susanna di Vienna; ma con una vena di più matura riflessione. Non è più il sognatore che si abbandona tutto alla libertà e alla gioia del suo immaginare e tutto vi si immerge per goderne da solo: è già il padre che imagina le favole per raccontarle ai suoi figlioli, in una consaputa frivolezza affettuosa e squisita. Ecco perchè, pur pronta e vivace l'esecuzione nella brillantissima pennellata, la elaborazione interiore di queste opere ci appare più raffinata e complessa.

Gli elementi di linguaggio veronesiano, che mi par di poter rilevare in questo gruppo di opere, trovano conferma nella attribuzione, per quanto insostenibile, a Paolo, che talvolta compare pel «Concerto» (tav. 42) di Verona, più spesso attribuito allo Schiavone.

Ma, pur frequente imitatore dei modi del Tintoretto — ed un chiaro esempio ne abbiamo

nel « Ritrovamento di Mosè » della Collezione Durlacher dal Venturi (*It. paint. America*, tav. 49) attribuita al Tintoretto, ma dello Schiavone — lo Schiavone non è un copista, mentre in questo « Concerto » il busto di donna in piedi a sinistra ripete precisamente un disegno che ritorna più volte a grandi intervalli di tempo in opere uscite dallo studio del Tintoretto — confronta con la figura ritta a sinistra nella « Moltiplicazione dei pani e dei pesci » della collezione Contini (tav. 47) e con la figura di mezzo nel gruppo di tre donne in angolo sinistro della « S. Caterina in prigione » (tav. 145 b).

Il tocco virgolato del pennello, tanto simile agli arricciolamenti delle storiette bibliche, lo colloca esattamente in questo periodo: al quale crediamo appartengano anche il « Venere e Vulcano » di Pitti (tav. 44); il « Tarquinio e Lucrezia » della collezione Goetz a Parigi, la incompiuta « Diana » di Cambridge, prezioso documento delle improvvisazioni tintorettesche — la costruzione delle gambe, in due o tre colpi di pennello — (tav. 48) e soprattutto la « Resurrezione di Lazzaro » di Lipsia (tav. 43) che ricorda alquanto nell'andamento compositivo la parte inferiore del « Miracolo dello schiavo », coll'ondeggiare della folla densa a semicerchio intorno ad una orizzontale; ma dove il ricco succo del colore che ivi sostanzia le forme sode, si allevia e si schiara in una spiritosa leggerezza di tocco.

Reliquati appunto di questa suggestione veronesiana che, attraverso alle stupende ricreazioni delle storiette bibliche, ora si allarga in una nuova visione, ansiosa di più aperti orizzonti: non più, comè nelle tele della Trinità, romantiche solitudini ma scenario maestoso a vaste adunanze di folle, ambienti di intense vicende drammatiche. Ecco il « Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe », di Francoforte (tav. 46), e, vicinissima a questo nella composizione in ordine sparso di gruppi tanto efficacemente graduati agli effetti di ampliare lo spazio, la « Moltiplicazione dei pani e dei pesci » della collezione Contini (tav. 47) replicata con molte varianti ed ancora più complesso intreccio di scale prospettiche in un quadro del Metropolitan Museum (V. d. Bercken, tav. 14). È molto probabile che al « Mosè » di Francoforte, o ad una simile composizione, sia da riferirsi ancora un'altra frecciata del Dolce, senza indirizzo ma che tutto induce a credere lanciata, come quelle preceden-

temente rilevate, al Tintoretto: « ... non fu molto prudente quel pittore il quale dipingendo Mosè, che con la verga percotendo il sasso ne fece uscir miracolosamente fuori l'acqua desiderata agli Ebrei, finse un paese fertile; erboso e cinto di vaghe montagnette: si perchè la storia pone che questo miracolo avvenisse nel deserto, sia ancora perchè ne' luoghi fertili v'è sempre abbondanza d'acqua » (pag. 26). Che se la mia congettura è giusta, ne verrebbe confermata una datazione di poco anteriore al 1556. Ed è probabile che proprio ad una invenzione tintorettesca sia ispirata la stampa di Battista Franco Semolei. Nella « Moltiplicazione » Contini notiamo ancora, per la figura di donna in piedi a sinistra, stabilirsi la solidarietà col « Concerto » di Verona che convalida reciprocamente le attribuzioni di entrambe.

Un soffitto, passato nella collezione Contini con una composizione allegorica, forse della « Musica » (un Genio volante che apparisce a tre suonatrici) è uno dei rarissimi, forse l'unico esempio, nel Tintoretto, e perciò meritevole di ricordo, di quadratura illusionistica, per quella balastrata di mantegnesca memoria che incornicia il cielo, e per il motivo ormai manieristico, pur esso insolito nel Tintoretto, dei festoni di frutta e di fiori; particolari decorativi trattati con una libertà, una vigoria e una impronta personale che, se non bastassero gli scorci delle donne e il volo del Genio, gioverebbero a suggerirci il nome del Tintoretto.

Finalmente, pur con qualche titubanza, credo si possa assegnare a questo momento veronesiano il piccolo « S. Giorgio che libera la Principessa », della National Gallery, ch'è un'opera di eccezione (tav. 49).

Quasi un nobile carosello, nel moto rotatorio del cavaliere in armi forbite e della damigella elegantissima, in una fantastica spiaggia vista a volo dall'alto. La posa della Principessa ricorda quella di una delle sorelle nel più tardo « Lazzaro » di S. Rocco. I colori son come filati da una preziosa sostanza sericea, in un contrappunto di rossi violacei e di turchini argentei sovra il tessuto di bruni (la terra) di verdastri (il mare) di cinereo infiammato di gialli (il cielo) che compongono il paesaggio, confuso nelle nebbie remote. Un'opera cesellata con una insolita finezza di tocchi, pur sempre freschissimi. È probabilmente quella che videro il Ridolfi in casa di Pietro Correr (non Cornaro, come dice

la Pittaluga; II, pag. 45 e non 50) e poi il Boschini (pag. 329) e per la quale egli dà gran lode al Tintoretto di saper lavorare anche in piccolo e rifinito: «*una miniatura*» (tav. 49).

Le ricerche documentarie del Cardinale Giovanni Mercati hanno finalmente permesso di datare le portelle dell'organo della Madonna dell'Orto; le quali, commesse una prima volta nel 1548, e una seconda nel 1551, non furono terminate se non nel 1556 secondo risulta dall'ultimo pagamento a saldo.

Nella parte esterna è la famosa «Presentazione della Vergine al tempio» (tav. 50). Una impostazione di preminenti intenzioni spaziali, nel ritmo insistente della enorme gradinata circolare, vista di sotto in su — che vagamente ricorda quella del Lotto a S. Michele in Pozzo Bianco — e nella forte diagonale che taglia tutto il quadro in due zone d'ombra e di luce a contrasto. Nella zona di luce s'allarga il vano dove la piccola, lontana figurina di Maria è il centro ideale del quadro; nell'ombra s'accendono, come brace, soffocati sprazzi di roseo cupo nelle vesti dei vecchi, i quali disposti lungo la gradinata accentuano il ritmo saliente; in basso uno ne esce fuori, spiritato, e si accende alla luce. I colori sono armonizzati su una tonalità bassa: viola, grigio scuro nella bambina in basso a sinistra; lilla grigio nella donna ritta; Maria ha una sottana ancor grigio viola a risvolti oliva nero; il Sacerdote, manto giallastro a risvolti violacei. I volti degli ultimi spettatori contro luce nereggiano sul cielo chiaro; la figura della donna di tergo a mezza scalinata col bambino in braccio sembra, salve lievi varianti, la stessa che vediamo a sinistra della «Purificazione» dei Crociferi dove invece è presentata di fronte. Ma qui molte son le figure che mostrano l'attento studio delle forme umane, ricercatamente composte in atteggiamenti rari e complicati ed espressi non con accenni sommari ma con grande cura di modellazione. Intenzioni e risultati molto simili a quelli della «Principessa» dei Camerlenghi.

Dovrebbe risalire a questo tempo una composizione della «Natività della Vergine», che conosciamo per il quadro di Leningrado (tav. 45), probabile replica tarda e della quale troviamo elementi nella «Natività» a S. Zaccaria (tav. 59).

La parte interna delle portelle ha, da un lato l'«Apparizione della Croce a S. Pietro», dal-

l'altro la «Decollazione di S. Paolo» (tav. 51 a, b). Bellissimo specialmente il S. Pietro. Il Santo è attonito, riverito dinanzi agli Angeli che gli presentano la Croce in un cielo di vampe. Voli stupendi, di questi Angeli; sebbene sien tra i primi del maestro.

Si sa dal Ridolfi che a disegnare codeste figure volanti egli si serviva di modellini sospesi a dei fili. Pratica non nuova quella dei modellini. Ma che non è certo da intendersi come piatto verismo. Perché v'è già un iniziale intervento della fantasia inventrice nel disporre ed atteggiare questi modelli, secondo l'interiore immagine dell'artista ch'essi liberano o concretano, servendole poi da punto d'appoggio per ulteriori svolgimenti. Ed è certo che queste figure vengono poi alla luce con naturalezza perfetta come quelle che son già prima nate, cresciute, vissute nello spirito del pittore.

Grande la fama della «Presentazione»; alquanto men note e pregiate le due parti interne degli sportelli, che a me invece sembrano altrettanto belle e forse più delle esterne. Specialmente per la realizzazione pittorica pronta e larga in un colorismo più ricco e vivace: giallo oro bruno, con fodere violacee, il manto di S. Pietro, e rosso vivo le scarpe; gli Angeli: ali brune trasparenti e veli rosa pallidi e argento; ali verdi e veli arancio bruno e verde grigio, e cintura rosso vivo; ali da fenicottero rosa-rosso-violaceo e drappo viola bruno (tav. 52). Ma questa policromia ha perduto ogni carattere decorativo per ritornare alla ricerca di armonie più intimamente costruttive. Le portelle esterne appartengono ad un momento stilistico diverso dalle interne. Ed anche i documenti, indicando un lungo lasso di tempo per l'esecuzione del lavoro, sembrano avvalorare questa ipotesi. Quelle ci mostrano il Tintoretto, dopo i raggiungimenti tonali del gruppo «Susanna», di nuovo interessato a ricerche plastico-luministiche; queste, avviato verso un nuovo momento tonale. Fra l'uno e l'altro si è svolta la parentesi delle esperienze veronesiane (all'incirca intorno al 1555), ultimo segno delle quali è appunto quella certa vivacità di policromia che si riscontra nel S. Pietro. Mi pare perciò ragionevole ammettere che la «Presentazione» sia stata dipinta verso il 1552-53, i Santi Pietro e Paolo al termine del lungo periodo assegnabile al lavoro di quest'organo, e cioè precisamente nel 1556.

Una vicenda analoga è quella degli sportelli d'organo di Santa Maria del Giglio, che poté essere ricostruita sui documenti dal Lorenzetti. Secondo un primo impegno, il Tintoretto doveva dare il lavoro per il 1552; ma nulla egli aveva presentato nel 1557; e allora gli fu dato un termine brevissimo per compire il lavoro. Stavolta egli adempì l'impegno. Le portelle esterne, colla « Conversione di S. Paolo » — giudicata assai sfavorevolmente dal Vasari — sono andate disperse. Le interne recano da un lato « S. Luca e S. Matteo » (tav. 55), dall'altro « S. Marco e S. Giovanni » (tav. 54); un capolavoro d'impeto realizzatore.

I colpi di pennello, uno ad uno numerabili, dispongono la pasta del colore in una successione di gradazioni che implica la costruzione delle forme; ma in tessuto rado sopra il fondo scurissimo, onde un effetto quasi di vibrazione luminosa (tav. 53). Pennellate alla brava da far invidia a Franz Hals, mentre la spavalda impostazione della rude popolare figura di S. Marco — le gambe accavallate — sembra proprio aver suggerito il S. Matteo del Caravaggio. Il colorito sobrio è intonato sul bruno caldo; il contrasto d'ombra e di luce, nel quale le figure emergono improvvise e gigantesche è vigorosissimo; ma piuttosto che inteso a modellare le forme col chiaroscuro sembra ricerchi effetti dialettici di zone luminose e di zone oscure. La luce insomma non serve a rivelare le cose, ma sono esse che servono a rivelare la luce.

Mentre dunque per l'armonia del colore e per la implicazione della forma nel colore, possiamo parlare di tendenziale tonalismo vediamo già in quest'opera affermarsi accenti di luminismo, luminismo e tonalismo che sono entrambi rinnegamento delle aspirazioni plastiche proprie della pittura extraveneziana.

Proprio di questo tempo ritengo la « Predica di S. Marco » della collezione Ruck; per simile succulenza di colore e bravura di tocchi.

Gli affreschi su facciate di case ricordati dal Ridolfi sono interamente scomparsi. Ma in parte possiamo conoscerli dalle incisioni pubblicate dallo Zanetti nel 1760.

Specialmente interessano quelli di casa Gussoni che il Ridolfi ritiene giovanili. Vi erano in essi due figure le quali esattamente riproducono l'« Aurora » e il « Crepuscolo » di Michelangelo:

documento dunque importantissimo degli studi fatti dal Tintoretto sul linguaggio michelangiolesco, affermati dalle fonti. Si sa infatti che il Tintoretto si era procacciato i modelli delle statue della Cappella Medicea e il Ridolfi precisa che erano quelli tratti da Daniele da Volterra; fra i disegni di lui molti rappresentano alcune di queste statue sotto punti diversi di vista. Del « Crepuscolo » ve ne sono due: uno agli Uffizi (13078) visto dall'alto; un altro ad Oxford (Christ Church L 3) — nel Corpus dello Hadeln, per un evidente lapsus, indicato come il « Giorno » —; appare insieme uno studio dal « Crepuscolo » quasi di fronte (tav. 56 b) e un disegno preparatorio per questo affresco di Casa Gussoni quale ci risulta nella riproduzione dello Zanetti (tav. 56 a). Di contro gli stava la figura dell'« Aurora » in atto di sciogliersi dai veli della notte; essa pure libera traduzione dell'altra statua michelangiolesca. Statue che dovevano essere da tempo conosciute a Venezia: già nella primavera del '35 il Vasari mandava all'Aretino disegni delle due statue dei Duchi. Ma poichè questi disegni del Tintoretto sono evidentemente ricavati da modelli in gesso e poichè quelli di Daniele da Volterra sono divulgati nel 1557, gli affreschi di Casa Gussoni sono da ritenere posteriori, con ogni probabilità di assai poco, a questa data.

Un pagamento in acconto del 2 aprile 1559 da parte della Scuola di S. Rocco riguarda il « quadro di arzentari », cioè gli sporelli dell'armadio delle argenterie sacre nella chiesa di S. Rocco; di contro ad uno che proprio trent'anni prima (saldo al 21 Marzo 1529) aveva dipinto il Pordenone. E l'esempio del grande impetuoso magniloquente maestro friulano dovette apparire allora più che mai vivo ed allettante allo spirito congeniale del Tintoretto, in quel momento nel quale a Venezia la moda manieristica dopo la lunga vigilia, pareva subitamente divampare, trionfando della classica tradizione veneta. Non solo infatti il Tintoretto riecheggia la inquadratura architettonica dell'atrio, nelle identiche colonne ioniche e nei cassettoni allungati del soffitto, con evidente intenzione di fare un « corrispondente ». Ma cerca di adeguarsi anche stilisticamente al quadro del Pordenone. Innanzitutto con quello sporgere dei personaggi fuori della cornice del quadro, che qui ha un

significato del tutto diverso da quello di altre opere del Tintoretto. Egli suole far traboccare la sua composizione, allargando i confini ideali al di là di quelli materiali del quadro, e diffondendo il moto in modo che lo spettatore ne resti avvolto e costretto a parteciparvi; e quindi in sostanza tende ad abolire la sensazione del limite posto dalla cornice del quadro. Nella teatralità pordenoniana invece questa cornice è ribadita proprio nel suo significato di cornice, quale riquadratura architettonica che vuol apparire una salda realtà entro e sopra o talvolta oltre la quale si svolge la finzione scenica per gioco illusionistico (tipici esempi: l'uomo che abbraccia la cornice o la sporgente Croce, nel « Gesù posto sulla Croce », a Cremona; la zampa del cavallo nella « Conversione di S. Paolo » a Spilimbergo; anche qui a S. Rocco la donna che sporge il bambino). Nella « Probatia piscina » del Tintoretto (tav. 57) erano visibili fino a poco fa le gambe penzoloni fuor dalla cornice, dell'uomo nell'angolo a destra; le aveva viste il Boschini e compaiono anche in uno schizzo secentesco ora a Würzburg, riprodotto il quadro. Esse furono tolte in un recente restauro, perchè risultarono dipinte sopra un pezzo di tela aggiunto. E può ben darsi che esse fossero una aggiunta secentesca intesa a rendere ancor più esplicita quella inscenatura, in sostanza barocca. Ma anche senza di quelle gambe resta pur sempre che molte figure posano sulla cornice inferiore e avanzano fuori del « bocchascena » saldamente inquadrato dalle colonne; ed anche la corpulenza delle figure muscolose, gigantegianti al primo piano è di gusto pordenoniano; a colpi furiosi di colore, larghe macchie, ora tagliate, ora concluse da violente strisciature-limite, in una intonazione di cupa sonorità bronzea. Gigantismo e intonazione che ritroviamo nella « Deposizione » dell'Accademia (Catalogo, pag. 91); composizione replicata in un quadretto di Pitti e che perciò riteniamo strettamente prossima alla « Probatia ».

Ma in queste opere del Tintoretto l'azione si svolge in ritmo più intimamente concitato di moti sospesi a mezz'aria, di gesti rotti in tronco, di subiti nodi e d'improvvisi scioglimenti; come se il film si fosse fermato di botto. Il Tintoretto ha trovato così il mezzo espressivo più pieno e trasparente per la comunicazione del suo sentimento, in questa sintassi dinamica che sarà

d'ora innanzi un canone della sua arte ed è l'origine di quel senso di continuità della composizione che, con precorrimiento romantico, abolisce il distacco fra l'opera e l'artista o lo spettatore.

Ed è qui la più profonda differenza col Pordenone e quindi col Veronese e in genere col manierismo di importazione toscano-romana. Nel Tintoretto il moto resta troncato per un prodigioso colpo d'arresto, ma lo slancio continua idealmente irresistibile; nell'atto « incompiuto » s'accumula la forza viva; l'impeto, un istante fermato, riprenderà tosto la sua corsa; la valanga, un attimo sospesa, ricomincerà il suo precipizio. E tutti questi gesti in boccio hanno quella maggior efficacia suggestiva che ha l'accento in confronto della dichiarazione. Nel Pordenone il gesto ci appare, per lo più, condotto fino al suo limite estremo: non può più andar oltre; deve fermarsi o tornare indietro; il moto è sazio; il periodo compiuto.

Anche in Michelangelo è quel senso di impulso trattenuto e impigliato. Ma — ed è la grande tragicità di Michelangelo — non riuscirà più a liberarsi, a svellersi da una fissità come di madreprora suggellata viva a un albero di pietra.

Dopo la breve parentesi pordenoniana, il Tintoretto volge ad un nuovo momento tonale, che si precisa in due opere strettamente legate tra loro. La « Adorazione della croce », con Sant'Elena ed altri Santi, passata dalla chiesa di S. Marcuola a Venezia a quella di Santa Croce a Milano e quindi a Brera (tav. 58) e il « Miracolo della Croce » a Santa Maria Mater Domini a Venezia (tav. 60). Momento tonale che ci richiama all'altro precedente dei quadri della Trinità e in ispecie dell'« Adamo ed Eva », per la chiarezza trasparente delle ombre, ma in una armonia di tinte più calda, come tramata d'oro. Composizioni insolitamente calme e solenni in un equilibrio di masse, quasi elementare, nell'« Adorazione » coi Santi a due a due ai lati dell'altissima Croce; un po' più vario, ma accordato in piena rispondenza di ritmo col fondale di architetture romanamente classiche nel « Miracolo ».

Il modulo di certe figure allungate hanno indotto il V. d. Bercken a parlare di influsso parmigianesco. Ma la grave dignità matronale

di quelle figure ben più che la capricciosa raffinatezza del Parmigianino ricorda la sobria eleganza di Raffaello; ed al suo senso di nobile eutritmia sembra piuttosto ispirarsi tutta la composizione, senza che ciò implichi, a mio avviso, la necessità di un viaggio a Roma.

Che il Tintoretto sia stato a Roma alcuni suppongono; nel periodo giovanile. Ma non bastano certo a fornirne prova quelle piramidi od obelischi che a più riprese compaiono nell'edilizia tintorettesca, a cominciare dalla «Lavanda» di S. Marcuola, e che rientrano nel comune repertorio di una volgarissima erudizione antiquaria. Anzi, pel sedentario Tintoretto, io crederei senz'altro sia da escludere il viaggio romano, attenendosi alla vecchia tradizione, secondo la quale una sol volta egli avrebbe lasciato Venezia — il tardo e breve soggiorno mantovano —.

In questo «Miracolo della Croce» il volto di prelado (tav. 61 *a*), probabilmente uno dei committenti, costruito in piena luce, a netti tocchi individuabili, è un ritratto di una freschezza pittorica e di un acume mirabili. Al quale è da paragonarsi, per la vivezza, quello bellissimo di un «Senatore», delle Gallerie di Venezia (tav. 61 *b*); sebbene probabilmente parecchio più tardo, v'è una ricerca sottile e capricciosa dei piani di luce sul volto degna di un Lotto, ma con più spavalda fierezza di colpi; v'è un acume di interpretazione un po' ironica da far pensare al suo rivale, il Bassano, del quale anzi si direbbe egli voglia qui emulare l'incisività, ma facendo più arioso il tessuto delle pennellate sericee. E si direbbe questo, al quale appartengono altri ritratti come quello altrettanto bello della collezione Knoller a Berlino, il momento al quale si ispirerà la migliore ritrattistica del figlio Domenico.

Invece al tempo del «Miracolo della Croce» si accostano le due coppie di Senatori, egualmente all'«Accademia» di Venezia; più morbidi e quasi carezzati ma di identica tessitura cromatica fra il biondo dorato delle carni e il pavnazzo bruno dei velluti.

Le ampie forme gravi e il lene colorito soffice e caldo di questo pacato momento dell'ispirazione tintorettesca si ritrovano anche nell'«Annunciazione» di Berlino (tav. 64) con lo stesso equilibrio classico nell'architettura, ma rallegrato da quella vista, nello sfondo, di verzura un po' grigia-olivastra, come velata dalla nebbia bionda che si diffonde intorno all'Angelo.

La Scuola del Santissimo in Santa Maria Mater Domini per la quale fu dipinto il «Miracolo della Croce» fu fondata nel 1561; non può quindi il quadro essere anteriore a tale data. Ma nemmeno, credo io, molto posteriore; ed anzi si penserebbe volentieri che il quadro coincidesse proprio coll'inizio della attività della Scuola.

E a questo anno si suole ricondurre comunemente le «Nozze di Cana» (tav. 62) — ma la data non si scorge, come è stato detto, accanto alla firma «I. T. F.» — dipinta per i Crociferi e, allo scioglimento della Congregazione, passata nella sacristia della Salute. A questa datazione ben conviene l'intonazione cromatica dorata come di sera estiva: aureo pulviscolo che vela come una patina i vari colori, gli azzurri, i bianchi, i violacei; o meglio ne forma come la linfa nascosta.

L'ardita novità di questa tela è l'impostazione dell'ambiente, una lunga sontuosa aula a casettoni ai quali pendono lampadari, terminata in un prospetto a triplice arcata; aula che ha i suoi lati lunghi normali al piano del quadro; e quindi una prospettiva lineare rapidissima che — secondo il Ridolfi — raddoppia lo spazio; agevolata dalla prospettiva aerea, colle figurine diafane schizzate nel fondo sotto le arcate.

Composizione di voluto squilibrio — l'impeto del Tintoretto comincia a riprendere il sopravvento — nel punto di vista laterale, corrispondente all'un capo della tavola posta lungo la parete, e nel contrasto fra il pieno di questo lato, colla tavola illuminata e le fitte schiere dei convitati, e il vuoto nell'altra parte della sala in penombra, dove è l'affacciarsi dei servi in ordine sparso.

Al 1563 appartengono la lunetta colla appassionata «Pietà» (tav. 63) per le «Procuratie de supra» ora a Brera — pagamento di 25 ducati al 19 febbraio (sebbene se ne riparli in un altro pagamento complessivo per molti lavori nel 1571 e lo stesso Tintoretto la abbia ristaurata nel 1590) —, e la «Cena in casa del Fariseo» del Museo di Padova, firmata e datata, che ripete la composizione giovanile dell'Escorial, con più vigorosi effetti d'ombre e mutato il taglio da orizzontale in verticale.

A questo gruppo si accostano due opere fra di loro vicinissime, la «Crocefissione» dei Ge-

suati (Catalogo, p. 78; part. tav. 65) e la «Nascita della Vergine» di S. Zaccaria (tav. 59) che si vuol considerare giovanile, forse perchè il gruppo centrale è ripetizione, invertita, di quello della «Natività» di Leningrado, che pur essendo probabilmente replica tarda risale ad una composizione anteriore mentre non mi par dubbia la sua quasi identità con la «Crocefissione» (si vedano i tipi e le acconciature).

Ed entrambe, in certi azzurri intensi, in un maggior risalto d'ombre, preludono alle tre storie di San Marco, che il medico ravennate Tomaso Rangone offriva a sue spese alla Scuola per completare, nella sala grande, il ciclo iniziato nel 1548 col «Miracolo dello schiavo». Il Rangone ebbe l'assenso dalla Scuola il 21 giugno 1562. Ne parla il Vasari (VI, 592, ediz. Milanese) con una vivezza d'impressione pittorica, e insieme con una imprecisione nei riguardi del soggetto che si deve credere per certo che egli ne abbia scritto, non per notizie ricevute, ma per diretta visione, nella sua visita a Venezia del 1566. E quindi son da collocarsi fra il '62 e il '66. (Si avverta che una quarta storia, il cosiddetto «Pax tibi Marce» dell'Accademia di Venezia — Catalogo, p. 196 —, si è senza fondamento voluta riferire ad un'altra commissione del Rangone nel 1568 ed attribuire ad Jacopo, togliendola al figlio Domenico al quale invece interamente e per certo appartiene).

Il Rangone si fece ritrarre in tutte e tre le scene; ritratti che più tardi la Scuola voleva far cancellare. Un altro ritratto del Rangone è stato identificato dal Tietze, alla Mostra di pittura veneziana del Museo di Toledo (Stati Uniti) e da lui ritenuto inedito (n. 58; proprietà Heimann, N. York); ma già pubblicato dal Venturi (*L'Arte*, 1937, p. 322).

Nella prima storia, il «Ritrovamento del corpo di S. Marco» (tav. 66), che il Vasari descrive «dove uno spiritato si scongiora, ha finto in prospettiva una gran loggia ed in fine di quella un varco che illumina con molti riverberi», la composizione è ormai tutta dominata dall'interesse luministico. Una luce fantastica; che non si sa donde provenga, se dallo esterno o dalla figura del Santo (tav. 67) improvvisamente apparso, in una veste arancione e malva, a far cenno di cessare le ricerche poichè il suo corpo è già trovato ed è quello che si stende ai suoi piedi, in scorcio di mantegnesco ricordo. Una luce che allaga il primo piano,

modellando energicamente il Santo, il corpo disteso, il ritratto del Rangone inginocchiato e il gruppo dell'ossesso e dei ricercatori a sinistra, e poi, traversando le tenebre che si sprofondano nella lunga cripta come un corridoio a volta, si sofferma a incendiare i profili delle arcate che si susseguono nella volta, e delle arche sulla parete, trasformando la prospettiva lineare in una scala di bianchi e di neri; mentre in fondo in fondo un'arca terragna aperta s'infuoca, come quelle degli eresiarchi, per le fiaccole dei due uomini che vi stanno cercando e appaiono come macchie scure contro luce. La consistenza plastica dei primi piani cede al puro effetto luministico e dal contrasto si accresce misteriosamente la profondità degli spazi.

La seconda storia è il miracolo del «Trafugamento» (tav. 68); quando un improvviso temporale disperse gli infedeli che volevano ritogliere il corpo santo ai Veneziani. «Una pioggia, ed il corpo di un altro divoto di S. Marco — dice equivocando il Vasari — e l'anima che se ne va in cielo». Il quadro — come si può ricavare da una vecchia incisione — è stato tagliato a destra, dove c'era la figura di un fuggente, al quale il ragazzo che si vede ancora in un angolo tenta strappare il mantello. V'è una certa pesantezza nella plasticità delle figure dei primi piani (tav. 69), nella monotonia della lunghissima prospettiva architettonica; un'atmosfera grigia un po' sorda, con velato cielo nerastro lacerato dalla folgore che sembra elettrizzare i profili dell'edificio sanmicheliano nel fondo della piazza, mentre falde acque scendono tramutandosi in parvenze spettrali.

Il cosiddetto bozzetto per questo quadro della Galleria di Bruxelles (Catalogo, p. 109) non ne è affatto il bozzetto, perchè rappresenta un altro momento della leggenda, e cioè l'uragano che spegne il rogo preparato dai pagani per bruciare il corpo del Santo e il trafugamento di questo. E non è, a mio avviso, neanche del Tintoretto, ma opera molto tarda della bottega; forse copia o replica di un altro pensiero del Maestro.

Il terzo episodio è il «Miracolo del Saraceno» (tav. 70); il Santo che riporta il Saraceno, suo segreto devoto, entro alla nave fuori dalla quale era stato buttato in mare dai Cristiani, durante la procchia. La composizione è ordinata su una diagonale ondeggiante che sembra riassu-

mere il moto della tempesta: furie del mare irsuto (tav. 71), scoppi incrociati di luce nel cielo di nuvole dense che il sole dirompe e dove il Santo appare tra i baleni. Ma in questo sfoggio di fenomenologia meteorica della seconda e terza storia, il luminismo, che nella prima diffondeva con tanta efficacia un senso di paurosa aspettazione del miracolo, diviene piuttosto descrizione naturalistica — e quindi illustrativa e alquanto convenzionale — che espressione fantastica. E del pari quella conversione della pioggia in fantasmi sa più di trovata letteraria che pittorica. Notevole è la ricerca di finezza plastica; il colorismo sempre più sobrio a tinte smorzate di bruno e grigio. Se si tolga però la geniale invenzione compositiva del « Saraceno » nel taglio ardito che, nella spezzatura delle direttrici, bene esprime la situazione tempestosa, il bel volo di S. Marco, e qualche succoso brano pittorico, quale non poteva mancare al pennello del Maestro, si ha in questi due ultimi quadri l'impressione di una men fervida ispirazione; che mi pare si possa anche riscontrare in altro fra i più celebrati lavori, quello del presbiterio della Madonna dell'Orto, condotto, credo io, precisamente in questi anni. Ai quali è molto probabile si possano ricondurre anche i « Filosofi » della Libreria; impresa alla quale, da prima escluso per la gelosia di Tiziano, il Tintoretto era poi riuscito a partecipare (prima commissione 1562: ultimo pagamento insieme con molti altri lavori 1571). Questi nobili aspetti di vegliardi coi canonici attributi fisici della sapienza mostrano tuttavia la consueta abilità del Tintoretto nel dar moto di azione anche ai più statici temi (tav. 72).

La decorazione della Cappella Maggiore della Madonna dell'Orto, oltre a una serie di cinque « Virtù » nell'abside, comprende le due immense tele del presbiterio, che già vide il Vasari; quindi il terminus ante quem 1566 (sebbene chi volesse sottilizzare, da qualche imprecisione nella descrizione della seconda, potrebbe dedurre che essa non fosse allora finita). Giovanili le giudica il Ridolfi; e dopo lui le altre fonti. Il Soulier e l'Osmaston le collocano addirittura al 1546 (!); più giustamente il Thode e la Pittaluga al 1560; data che io credo sia ancora da protrarre di due o di tre anni. Il lavoro, che pare eseguito sul posto — le tele in varie pezze irregolari, cucite insieme e già stese sul telaio — dovette natu-

ralmente impiegare un tempo relativamente lungo, data la mole eccezionale.

Nel « Giudizio Universale » (tav. 74) son fusi insieme i motivi del Giudizio con quelli del Diluvio. In alto Cristo giudice, fra un giglio a destra, una spada a sinistra ritti nell'aria come in una apparizione spiritica, e la Vergine e S. Giovanni in atto di implorare misericordia, secondo la vecchissima iconografia della Deesis. Intorno cerchi di santi con gli strumenti del martirio. L'avvento del giudizio divino si effettua in basso col prorompere delle cataratte di un fiume soprannaturale, che mette fine alla vita del mondo, travolgendo uomini e cose; la barca di Caronte traghetta i dannati. Il confronto col « Giudizio » di Michelangelo, se può trovare rari punti di contatto in qualche particolare iconografico, rivela invece la profonda differenza delle due concezioni spaziali. Nell'*energetica* michelangiolesca la spazialità è scarsa: tutta la composizione è come disposta su una sottile fetta di spazio superiormente incurvata e strapiombante, come serrata fra due pareti inviolabili: dietro, il fondo neutro compatto, impenetrabile, e, sul davanti, un diaframma invisibile ma altrettanto impenetrabile, che distacca la scena dallo spettatore; di qui quel senso di compressione e di forza così proprio dello stile di Michelangelo. Nella *dinamica* tintorettesca lo spazio diviene, direi, elastico; si crea per il moltiplicarsi delle diagonali in tutte le direzioni e per l'aprirsi in ogni senso di visuali, con fughe all'infinito di alterne zone di ombra e di luce. I gruppi di figure che in Michelangelo si condensano in grappoli compatti, come per una forza di attrazione, si disperdono, nel Tintoretto, come per una forza centrifuga che sfonda da ogni parte; mentre il ritmo alterno dei fiotti di luce e delle voragini d'ombra pulsa come il battito d'un cuore enorme che suscita e propaga all'infinito l'onda vitale.

La parte superiore, di gran lunga la più bella, appare anche più fresca di colorito con qualche nota vivace; un Santo seminudo avvolto in drappo turchino, con un curioso fazzoletto rosso in testa; il Sant'Andrea pure seminudo in manto turchino; il viso acceso tra la barba candida, S. Girolamo in drappo rosso vivo e, dietro a lui, il ritratto di un vecchio e una giovane donna, con rosei di carmino sulle carni e veste celeste argentea. Questa parte superiore è quella che

segna il cominciamento dell'opera; essa è più affine al colorire del « Ritrovamento » che a quello del « Trafugamento » e del « Saraceno ». Poi sembra esservi un po' di stanchezza, nel lungo lavoro. Ma a questo momento iniziale del « Giudizio » alla Madonna dell'Orto va, secondo me, sicuramente ricondotto il cosiddetto bozzetto del « Paradiso » al Louvre. Non di poco, dunque, ma di quasi tre decenni anteriore alla gran tela di Palazzo Ducale. Non che esso sia da intendersi come uno studio preparatorio per la Madonna dell'Orto, che anzi iconograficamente esso si collega piuttosto col quadro di Palazzo Ducale. Ma stilisticamente lontanissimo da questo anche a tener conto della diversità di dimensione e del carattere quasi di abbozzo nel quadro del Louvre, quanto invece esso è vicino, per il fervore pittorico in rapide e succose colate del colore, alla parte più alta del « Giudizio » alla Madonna dell'Orto. Un pensiero che si svolge parallelamente; quasi a controllo, ma, si direbbe, con maggior gioia e più piena dedizione da parte dell'artista.

Ma del bozzetto del Louvre bisognerà riparlare a proposito del « Paradiso ». Ritorniamo intanto alla Madonna dell'Orto. Nella parte bassa la solita dinamica dispersiva, irraggiante a ventaglio le direttrici della composizione figurale; e il solito brusco colpo d'arresto: il fiotto diluviale nasce lontanissimo, come dalle viscere del quadro, e avanza, s'ingrossa, si confonde colle schiere dei risorgenti in primo piano: valanga precipite di corpi e di scheletri, d'Angeli e di rottami, sospesa imminente sopra il nostro capo, come in procinto di abbattersi e di travolgerci. Ma l'ispirazione, potente e originalissima nel primo configurarsi, sembra poi qualche volta languire ed attuarsi non senza fatica; sicchè, per esempio, gli episodi ostentatamente macabri si moltiplicano con variazioni artificiose, e non mancano figure, come il nudo di donna riversa arronciagliata dai demoni, dove il modello accademico resta un elemento estraneo, convenzionale; inserto inerte, manichino senza la vita di un accento personale.

Di contro è rappresentata simultaneamente la doppia scena della « Consegna della legge a Mosè » e dell' « Adorazione del vitello d'oro » (tav. 75). In alto l'Eterno col capo radiante si precipita verso Mosè che, illividito nella luce, sta ritto sul precipizio di un dirupo, mentre

nello spazio immenso gli roteano intorno come astri, falde di dure nubi nere orlate di rosa arancione e Angioli robusti recanti le tavole. In basso, sul fondo oscuro della rupe, si rileva una tenda e davanti si spande la folla adorante l'idolo e si agita nel consueto moto appassionato, sebben forse manieristicamente un po' più disteso del solito; altro tipico residuo manieristico è la figura avvitata in angolo (tav. 73). Residui manieristici e quel po' di stanchezza e di convenzione notati anche nell'altra tela; mentre invece il Vasari criticava, nel « Giudizio », mancanza di disegno corretto e di diligenza. Il che, in sostanza, significa che in queste immense tele, a malgrado di quei residui che s'è detto, è pur sempre profuso l'impeto di creazione pittorica del Tintoretto che spiaceva al Vasari. Certo in queste opere, pur con tutti i loro difetti, si esprime una visione di una vastità e profondità eccezionali, una visione veramente cosmica.

Si pensi ancora a Michelangelo, il quale, sia pure con intensità suprema, concentra tutti i suoi interessi sull'uomo: il suo è ancora il dramma dell'umanità eroica e quasi divinizzata, secondo il sentimento rinascimentale. Il Tintoretto invece non sottolinea il dramma psicologico dell'uomo: e crea invece un dramma cosmico, le cui passioni sono le forze stesse primordiali della natura e l'uomo è un pulviscolo in balia di queste forze che sono l'afflato stesso irresistibile della Divinità presente e viva allo spirito religioso del Tintoretto. Perchè il Tintoretto crede con profonda e affettuosa convinzione in questo suo mondo soprannaturale! Un tono sentimentale, in sostanza, che assai intimamente aderisce allo spirito della Controriforma, piuttosto che a quello del Rinascimento.

Il Vasari, nel suo soggiorno veneziano del 1566, ascoltò anche, fresco fresco, e si gode a raccontarcelo, l'episodio del concorso bandito dalla Scuola di S. Rocco per la « Gloria del Santo »: quando il 22 giugno del 1564 il Tintoretto fece trovar bello e pronto e messo a posto il quadro finito, mentre gli altri concorrenti, Paolo Veronese, Giuseppe Salviati (nomi che sono una chiara designazione del gusto dei committenti), Taddeo Zuccaro, s'erano limitati, secondo le norme del bando, a presentarne i bozzetti. Il fatterello interessa come conferma dei metodi di accaparramento del Tintoretto, per avidità non tanto di lucro, quanto di lavoro;

e della sua prestezza nel dipingere. Ma più interessa lo stile (tav. 76) compassato e liscio; con una evidente ricerca classicistica di bello ideale nel volto degli angeli, perfino con cangianti nelle vesti di rasi azzurri in ombra e rosei nelle luci; tutte cose insolite nel Tintoretto, che ce lo mostrano, qui, intento, non sapremmo se più per calcolo o per ironia, a rifare il verso ai suoi stessi concorrenti, come per il gusto di battersi con le loro stesse armi.

Modi, ho detto, insoliti e che riscontrerei — tanto pei cangianti che per il bello ideale, ma con più convinzione — soltanto nella « Apparizione della Vergine a S. Girolamo » già alla Scuola di S. Girolamo, ora alla Accademia, con un paesaggio di fronde sprizzanti, scintillanti, di gusto dossesco; che perciò credo vicina, nel tempo, al S. Rocco. Modi che egli — una volta riuscito ad aver la commissione — si affrettava ad abbandonare, negli ovati intorno alla « Gloria », nel medesimo soffitto della sala dell'Albergo, con le « Allegorie delle Scuole grandi » ed altre figure di « Virtù » (Guida 3, 4); dove urge di nuovo l'impeto tintorettesco, che nella « Gloria » pareva essersi ridotto alla figura dell'Eterno: negli scorci scattanti e nei voli concitati; sebbene non manchi nel taglio di certe figure qualche analogia con gli « Evangelisti », da pochi anni dipinti da Paolo nel soffitto della sacristia di S. Sebastiano. Se ne veda una: la « Felicità » (tav. 77) confrontata al disegno preparatorio — ne restano parecchi della serie — dove la figura appare ignuda; caratteristica quasi costante del disegno del Tintoretto il quale, come ha rilevato il Fiocco da traccie sul verso della « Crocefissione », soleva così disegnarle anche nel primo abbozzo sulla tela.

Questo quadro, la « Crocefissione » (tav. 79), materialmente e spiritualmente immenso, è firmato e datato — possiamo dire con orgoglio dei committenti e dell'autore —: M.D.L.XV TEMPORE MAGNIFICI | DOMINI HIERONYMI | ROTAE ET COLLEGARUM | IACOBUS TINCTOREC | TUS FACEBAT. Il quadretto di Monaco (tav. 78) ne è probabilmente uno studio preparatorio.

La creazione dello spazio si giova non solo dei mezzi della prospettiva lineare (ad es.: la scala a pioli stesa al suolo che pare una propria scala metrica) ma anche di quella sovrapposizione antagonistica di due composizioni, che

altra volta già abbiamo notato: una ambientale (delle « capacità »), secondo la ordinaria prospettiva, convergente all'orizzonte, ed un'altra figurale (dei « volumi ») convergente all'osservatore; si vedano qui le direttrici imperiose di quelle fascie di luce che, incentrate alla base della croce, divergono a ventaglio con un senso di vera lacerazione dello spazio. E si veda come il rotare del piano determinato da queste direttrici a raggio, perno la croce, si intersechi con la rotazione di un altro piano, impernato nella testa del Cristo, piano del quale la croce stessa è direttrice assieme alle braccia del Cristo; e questo con altri ancora facilmente individuabili. Se ne ha un risultato di vera vertigine. Ma soprattutto la luce ha qui riacquisito tutto il suo prestigio di trasfiguratrice fantastica; rinunciando quasi interamente il suo ufficio plastico a quello luministico.

Soffi d'ombre e di luci vaghe s'inseguono sulla terra e nel cielo, come un respiro affannoso; le masse, anche quelle più determinate nei primi piani, son soprattutto l'occasione al posarsi alterno delle luci, che vi accendono fatui languori di tinte esangui o le spengono in dense e calde oscurità; più indietro le figure si rarefanno; una testa indimenticabile di vecchio non è che una apparizione spettrale di linee incandescenti nell'ombra, dipinta con un tizzone; all'orizzonte si incendiano le chiome degli alberelli strascinate dal vento (tav. 80).

In questo fermento di forme e di luci, che tuttavia si ricompone in un certo largo equilibrio di masse, al vertice ultimo del quadro, la figura del Cristo, come ad ali aperte e ferme, col volto sublime che piove la invisibile dolcezza del suo sguardo sopra il gruppo dei Dolenti (tav. 81), accasciati, ammassati come un mucchio di pietrame alla base della Croce; figure stupende per la nobiltà dei volti, anch'essi, nel ritmo angoscioso delle luci e delle ombre, quasi liberati da ogni peso di corporeità.

Di fronte a questa tragedia altissima, il quadro col « Gesù davanti a Pilato » (Guida 7; part. tav. 82) ci appare come una elegiaca effusione lirica, con quella preminente figura del Cristo nella penombra serale, vestito di bianco luminoso; mite nel compostissimo atteggiamento. Attraverso all' « Ecce Homo » (Guida 8), un po' teatrale, la agitazione drammatica ricompare nella « Salita al Calvario » (Guida 9; part. tav. 83)

colla originale ed efficace trovata di spezzare in due il corteo ponendo il Cristo nella svolta, in fondo della strada. Quadro col quale si chiude la decorazione di questa sala, quasi certo tra il 1566 e il '67.

Nel presbiterio della chiesa di S. Rocco vi son quattro storie del Santo; due delle quali vide già il Vasari che ne descrive una molto minuziosamente, l'altra sommariamente. Tutte quattro le ricorda il Borghini (1584). La opinione comune pertanto era che le due prime (le inferiori) fossero state dipinte intorno al 1566, le altre due fra il '77 anno in cui il Tintoretto assumerà, come vedremo, un impegno continuativo nella Scuola di S. Rocco, e l'84. I registri di S. Rocco offrono in proposito una abbondante documentazione, in parte pubblicata dall'abate Nicoletti nel 1876, più largamente e recentemente dal Berliner.

Siccome la questione è tra le più curiose e intricate della cronologia tintorettesca, e ha dato luogo a varie ipotesi e siccome d'altra parte i documenti son stati dal Berliner ora inesattamente capiti, ora usati senza costrutto; e gli scrittori che son seguiti hanno ancor più ingarbugliato la faccenda, fidandosi del Berliner, confondendo le date ed errando le citazioni, conviene riesaminarli con un po' di pazienza sugli originali.

In una «parte» dell'11 marzo 1565 (archivio della Scuola, Registri delle parti, vol. II, f.º 277 v.) si ricorda: «*Fino dal 1549 fo fatto ell quadro della capella granda in giexia per ser Iacopo tentoretto all quall ge fo promesso olltra all precio allui dato de metarillo in lla scolla nostra lla qual cossa esstata desmentigata...*». Il 13 aprile 1567 il Guardian grande «mette parte» (propone) e la Scuola approva «*chel se possi far i tre quadri. In Capella granda de la nostra giesa videlicet, doi di sopra et uno da basso per mezo l'altro quadro*». V'è finalmente una nota di pagamento riportata dal Nicoletti: «*spesi ne li tre quadri fatti l'anno 1567 in chiesa, capella grande. Contadi a m.r Giacomo Tentoretto per sua mercede, così d'accordo de haver fatto detti 3 quadri cioè l'uno dalla banda della sagrestia et l'altro dall'altra banda di sopra et il timpano messo davanti il quadro della S.sma Annonc.ne sopra la porta dell'albergo di fuori D. 135 S. 8*».

Risulta dunque senza possibilità di dubbio: 1º che il «San Rocco fra gli appestati» posto

di fronte alla sacristia in basso (il quadro che il Vasari descrive minutamente), è stato dipinto nel 1549; 2º che il «S. Rocco in carcere confortato dall'Angelo» che è posto dalla «banda della sagrestia» in basso, e di fronte al precedente (e qui si avverta come per innumeri esempi la locuzione «per mezo» nel linguaggio veneto del cinquecento significa «di fronte») ed è il quadro descritto sommariamente dal Vasari; e il «S. Rocco fra gli animali» posto dalla parte di fronte alla sacristia, in alto, più un terzo «timpano» che non si può identificare, furono dipinti fra il 13 aprile e il 17 novembre 1567. La prima data potrebbe forse di qualche po' anticiparsi ammettendo una commissione orale, anteriore alla scritta; 3º l'ultimo quadro con la «Cattura di S. Rocco» posto dalla parte della sacristia, in alto, che doveva esser dipinto nel 1567, invece non lo fu, avendo allora invece il Tintoretto dato quel «timpano»; e quindi deve riportarsi a dopo il '77.

La critica era riluttante ad assegnare il «S. Rocco fra gli appestati» al '49; per una tendenza a collegarlo al «San Rocco in carcere», più tardi. Il Berliner cercò di aggiustare le cose, correggendo arbitrariamente il '49 in '59. Ma le cifre nel documento son chiarissime: 49, e non v'è possibilità di leggerle altrimenti.

L'Arslan allora, in base alla presunta unità stilistica dei due quadri, propose la strana soluzione di retrodatare al 1549 anche il «S. Rocco in carcere» al quale nel '67 sarebbe stata solamente aggiunta la figura dell'Angelo volante. Ma è troppo evidente che non solo per ragioni di contenuto, ma anche stilistiche, tolta questa figura viene a mancare la ragione stessa della composizione, che su di essa è tutta organizzata. Inoltre è certo che anche questo quadro veniva commesso nel 1567, e il fatto stesso che nel Vasari l'accenno a questo quadro è generico, in confronto alla particolareggiata descrizione dell'altro, conferma che egli non deve averlo visto nel '66 e soltanto ne aveva allora sentito parlare come di cosa «da farsi», oppure ne aveva avuto ulteriori notizie quando la seconda edizione delle «Vite» era già in corso di stampa. D'altronde, ad un più attento esame, la pretesa unità stilistica fra i due quadri si rivela piuttosto superficiale.

La composizione del «S. Rocco fra gli appestati» (tav. 84) impostata sull'equilibrio dei due

densi gruppi piramidali ai lati, collegati dalla orizzontale delle figure disposte più basse e rade nel centro, richiama i ritmi relativamente semplici di opere intorno al 1548: fra la «Cena» di S. Marcuola e l'«Adultera» di Dresda. Ed anche l'effetto luministico, con una zona di luce anteriore e un fondo scuro, è quasi elementare e naturalistico. A ribadire questa data potranno giovare anche confronti calzanti: come per esempio della donna che si china sporgendosi dal gruppo a destra nel S. Rocco, coll'«Adultera» di Dresda e colla Fede della «Cena», oppure del malato disteso nel gruppo predetto coll'altro malato dell'«Adultera», nei quali lo scorcio del collo e del viso è invertito ma identico.

Ben altrimenti complessa, libera, agitata, l'altra storia del «S. Rocco in carcere confortato dall'Angelo» (tav. 85), nella costruzione eccentrica dell'ambiente che da un lato trova i limiti concreti di parete e pavimento (con lo spunto orridamente realistico di quella grata alla quale si infila, come da una stia, il capo di un prigioniero), mentre dall'altra vanisce tra il fumo e la luce della apparizione angelica; nell'annodarsi e sciogliersi dei gruppi di figure; nell'insistente taglio diagonale degli scorci; nella distribuzione fantastica della luce.

E ancor più valga la stesura pittorica, decisamente diversa nelle due tele. Relativamente trepida — per quanto può esser timoroso il pennello di un Tintoretto — nella prima, con delicati tocchi quasi carezzevoli; ed in ciò anche staccata dalla «Probatica» del '59 alla quale tuttavia l'accosterebbe il ductus di certe pennellate modellanti e profilanti insieme; ma morbido nel '49, tagliente nel '59. E soprattutto, succosa; quasi per un assaporamento del colore, alla cui sensuosa esaltazione intendono anche specialmente i contrasti di luce ed ombra, come si vede per esempio nell'aureoletta del Santo identica a quelle del tempo di San Marcuola. Succosa e saporita nella prima, quanto invece è magra e fuggevole, a sprezzature e sottintesi nella seconda; il colore, anche il bellissimo ma acutissimo celeste dell'Angelo, inteso tutto a trasfigurarsi nella vicenda dei valori luminosi (tavv. 86, 87). Si noti infine che, sotto a quest'Angelo dipinto con pochissima pasta di colore, è quasi da per tutto visibile la trama della tela, sicchè è anche da escludere che, se non aggiunta — che si è visto impossibile — questa figura possa essere stata almeno

rifatta nel '67, sopra una più antica. E di quel tanto di affinità esteriore che vi è in questi due quadri è agevole dar ragione, argomentando come il Tintoretto, così pronto e sollecito ad adeguarsi alle maniere degli altri — basti ricordare in questa stessa chiesa il caso della «Probatica» — tanto più avrà voluto e potuto adeguarsi a se stesso, dipingendo il quadro davanti a quello dipinto vent'anni prima. E forse, a completare questo adeguamento, è possibile, anzi probabile qualche modesto ritocco eseguito dal pittore nel quadro più vecchio, allorchè fu posto in opera il più recente.

I due quadri superiori, uno del '67 l'altro dopo il '77, sono di minor rilievo e di così scadente conservazione che non è il caso di discorrerne.

La «Madonna dei Camerlenghi» ed i quadri di S. Cassiano trovano una datazione quasi sicura in questo periodo fervidissimo dell'attività tintorettesca, nel quale è probabile che si debbano inserire altre opere ancora. Ed è il tempo nel quale il Greco fa il suo tirocinio veneziano.

Per esempio la «Cena» nella piccola Cappella del Santissimo Sacramento (tavv. 90, 92) a S. Trovaso che dal recente restauro rivela tutta la sua potenza, mentre la «Lavanda» di contro tanto è guasta e annerita da esser quasi illeggibile. Il motivo della composizione ne è anticipato nell'altra «Cena» (V. d. Bercken, tav. 45) a S. Simeone Grande che precede questa; tutta sbilanciata sur un fianco, per l'aggrupparsi a destra delle figure (dietro, il bel ritratto del committente) intorno alla tavola, e pel piantarsi di questa a lato e per traverso, con un angolo puntato all'osservatore, e pel violento richiamo della luce sbattuta sulla tovaglia in quest'angolo. A S. Trovaso la tavola è più nel mezzo ma parimente posta d'angolo verso lo spettatore. È il momento tragico dell'annuncio del prossimo tradimento; e dal Cristo scendon le parole terribili, ma Egli è sereno, dolcissimo, pacato nel volto e nel gesto, come lontano, e la sua figura si isola ancor meglio nella classica inquadratura dello sfondo arioso e luminoso tanto, che due figurine vi diventano quasi candidi fantasmi. E le tranquille parole terribili si diffondono intorno in una onda veemente di varia passione, che scuote e scompiglia gli uomini e le cose; la sedia rovesciata sul davanti; il disordine ovunque; e i gesti istantaneamente troncati degli Apostoli;

e il grido appassionatissimo di quello a destra che allarga le braccia; e il crollo di Giuda che si nasconde come ebbro buttandosi alla fiasca del vino. E l'ambiente stesso riecheggia questo brusco trapasso dalla divina calma del Cristo alla agitazione degli Apostoli: con le due quinte di tenebra cupa, ai lati del chiaro varco centrale; e quella di destra rotta dai tagli dei gradini incandescenti, sui quali, profilata da bagliori sinistri, fila una vecchia megera.

Senza dire degli stupendi brani pittorici, quali le nature morte: le vivande, le sedie, la fiasca; e quel ritratto di giovanetto nell'angolo destro, così prevelasqueiano, che evidentemente ha suggerito l'attribuzione dell'altro ritratto di Brera (Catalogo, p. 83) sul quale sono molto perplesso. Al giovinetto di S. Trovaso molto si accosta anche lo stupendo ritratto di Moro della Pierpont Morgan Library (tav. 101).

Ancora una «Cena», di alquanto ma di non molto, a mio avviso, posteriore: quella di S. Polo (tavv. 91, 93) che raffigura la istituzione dell'Eucarestia. Nella scena impostata lievemente in tralice, gli episodi di contorno (il forte ritratto di gentiluomo a sinistra, il piccolo mendicante accanto, l'Apostolo che porge il pane al povero) son così dominati dalla energia impetuosa del gruppo centrale che tutti essi episodi, dolcemente, subordinatamente concorrono a metterne in valore la potenza. Potenza che si concreta nella duplice efficacia del gesto drammatico di Cristo che stende le braccia con violenza, mentre i due Apostoli si gettano con avidità ardente sul mistico Pane ch'Egli porge; e del vigorosissimo effetto luministico nel Cristo che si stacca con pochi piani e strisce di luce tra lo scuro del mantello, quello delle chiome e della barba, e il nero del fondo; l'Apostolo a destra chiarissimo, e a sinistra un fiammeggiar di tramonto boreale nel paesaggio.

Lo stesso ardore mistico, che si fa dramma luministico, troviamo nello stupendo «S. Francesco stigmatizzato» della raccolta Brass (tav. 98) che credo contemporaneo alla «Cena» di S. Polo. Un notturno dove l'intensità dell'espressione è tanto più alta quanto più nuda e semplice la scena, e il gesto ardente del Santo riempie di preghiera e di luce la solitudine buia; quasi estraneo restando il piccolo Fra Leone addormentato.

Su terreno quasi sodo di datazione, ritorniamo colla «Madonna dei Camerlenghi» (tavola 88), composta in un ritmo largo e solenne di marcia, spaziato da ampie pause paesistiche; con calma e sobrietà di colore caldo molto modicamente urtato di ombre. Un certo scatto vi è solo nel gruppo posto a lato della Madonna con S. Sebastiano ed altri Santi; figura della Madonna che, per la torsione, fu paragonata a quella michelangiolesca della Cappella Medicea; ma senza troppa ragione. Essa reca la data 1566, che è quella della Magistratura dei committenti: ma probabilmente è del '67. Con altrettanta solennità quasi cerimoniosa è composta la «Madonna adorata da un Senatore» della collezione Contini: uno dei rarissimi tondi del Tintoretto (tav. 96).

La decorazione del Presbiterio di S. Cassiano (trascuriamo perchè piuttosto mediocre e guasta l'«Assunzione» sull'altare maggiore, che dovrebbe essere del 1565) si può ritenere compiuta coi due quadri dipinti per la Confraternita del Santissimo durante il guardianato di Messer Cristoforo de Gozzi, che fu nel 1568. Il tono della «Crocefissione» (tav. 95) è insolitamente patetico ed elegiaco; gesti quasi pigri, nei Crocefissi e nei crocefissori, melanconici ma quasi distratti, nei Dolenti. Sullo sfondo lontani, segregati, seminascosti dietro il ciglio della collina, la placida schiera dei soldati e degli spettatori, contro un cielo tra il roseo e il violaceo un po' più grigio di nubi in alto. La veste inconsueta, gittata a piè della croce, porta una nota lievemente più forte di rosso violaceo, in una generale intonazione tra il grigio bruno e il viola di un tramonto sonnolento e silenzioso.

La «Discesa al Limbo» (tav. 94) della quale si hanno disegni preparatori, impostata sur un fondamentale impianto luministico, di contrasto fra la zona di fondo scurissima e i primi piani illuminati, si volge poi alla ricerca di effetti plastici, nelle tornite figure dell'Adamo, dell'Eva, del Cristo, dei primi Padri e nei ritratti dei committenti; onde un certo senso di squilibrio, per cui quest'opera ci appare come di transizione.

È la «crisi» di questo momento di ispirazione calma e patetica, il quale trova la sua adeguata espressione nella breve ripresa di tonalismo. Momento al quale, anche per la sua intonazione

cromatica molto vicina alla « Crocefissione » credo appartenga il « Figliol prodigo » (tav. 97) di Palazzo Ducale curiosamente battezzato per allegoria del « Silenzio » dal Borghini. Ed anche, per quella particolare disposizione di spettatori in ultimo piano, l'« Ecce Homo » della raccolta Sedelmayer (V. d. Bercken, tav. 5) pubblicato come giovanile e « Ercole e Anteo » del Wodsworth Athenaeum di Hartford (Venturi, *It. paint. America*, tav. 550) ancora colla folla degli spettatori terreni nello sfondo e sul davanti le figure degli antagonisti, sul *ring*, in un bellissimo contro luce, mentre in alto assistono, come giudici di campo, la corte degli dei.

Lo spunto compositivo (taglio e impostazione dei piani successivi) è nell'« Ercole » molto simile; e altri simili motivi ritornano nella « Deposizione » di Caen. Tuttavia, crederei più tardi questi due quadri; l'« Ercole » in ispecie, e non immuni di collaborazione della bottega.

La grande « Madonna » con un'offerente in veste di Santa Caterina e altri Santi, del Museo di Lione (tav. 89), si colloca proprio accanto alla « Madonna dei Camerlenghi » sia per lo schema della composizione, sia per la larga solennità delle figure. Ma il S. Giovanni è esattamente, volta al maschile, la figura di Eva nella « Discesa al Limbo », della quale esiste anche il disegno, al femminile; sicchè la « Madonna » di Lione è probabilmente contemporanea alla « Discesa » o di pochissimo posteriore.

Al 1571 si può datare la « Resurrezione » (tav. 99) di Palazzo Ducale. Il motivo del « rondò aereo », che già vedemmo negli Angeli intorno al Mosè e in quelli apparenti a S. Pietro (Madonna dell'Orto), diventa qui un tantino convenzionale nel volo del Cristo attorniato dagli angeli, il quale più che ascendere al cielo sembra impegnato a roteare sopra il sepolcro, davanti a tre Senatori, in pompa, inginocchiati; più, si direbbe, divertiti allo spettacolo che devoti; di contro uno sfondo di paese un po' meticoloso, infarcito di svariati episodi, dalla staccionata all'arco ruinante oltre al quale si profila quasi accennato, annuvolato, il Calvario. Un'invenzione ancor viva e fresca ma tradotta in pittura con qualche segno di stanchezza e fatica: quadro del quale tuttavia faccio menzione, sia come probabile primo indizio di intervento di aiuti, sia perchè, tra periodi pienissimi di

opere, questi anni subito dopo il 70 ci appaiono piuttosto vuoti. Vi deve appartenere il ritratto a Vienna di Sebastiano Venier (tav. 100), celebrato come vincitore di Lepanto: la battaglia è rievocata in una veduta, dalla finestra, di mare lontano pieno di galee, tutto spumeggiante e fumigante dell'ardore della battaglia.

Certamente, delle opere della maturità un certo numero dovrà collocarsi nella prima metà di questo decennio; ed anche alcune di quelle delle quali tratterò più tardi; ma pur troppo mancano solidi punti di riferimento intorno ai quali aggrupparle; pochi documenti, specialmente per ritratti o altre opere smarrite; mentre invece abbondano le datazioni di opere importantissime, per la seconda metà.

Preferisco pertanto cominciare dalla Sala grande di S. Rocco, lavoro al quale il Tintoretto attese a lungo, intrecciandolo con molti altri. Sicchè non sarei alieno dal concludere — mi si permetta l'anticipazione — che l'attività del Tintoretto si svolga ora quasi secondo due filoni paralleli. Uno religioso, di ispirazione romantica, che si concreta in espressioni prevalentemente luministiche, sia pure con qualche concessione al gusto del colore; l'altro profano, con accenti di compostezza classicheggiante, e tendenza piuttosto al plasticismo. Per la decorazione della sala di S. Rocco quasi tutti gli studiosi ripetono le date, in parte inesatte, prodotte dal Berliner. Rivediamole invece nelle accurate precisazioni del Brunetti.

Nei primi di luglio del 1575 il Tintoretto si offriva di dipingere e di donare il quadro centrale del soffitto. Il 22 giugno del seguente anno 1576 la Scuola, ricordando l'offerta del Tintoretto e precisando che il Maestro l'aveva promesso finito per la prossima festa del Santo (16 agosto) provvede alle cornici: il quadro dunque dovea esser già quasi pronto. Il 13 gennaio 1577 il Tintoretto si offre per gli altri due quadri del soffitto: si accontenterà intanto del solo rimborso delle spese di tela e colori e si rimette, pel compenso, a quanto deciderà la Scuola, ad opera finita.

Il 25 marzo 1577 il Tintoretto estende la sua offerta a tutti gli altri quadri minori del soffitto, sempre rimettendosi, pel compenso, ai dirigenti della Scuola. Finalmente il 27 settembre dello stesso anno, ricordato che egli aveva ormai

adempito a gran parte delle precedenti promesse, il Tintoretto si offre per un ancor più vasto impegno, proponendo di restar anzi a servizio della Scuola tutta la vita: oltre al soffitto, i dieci quadri sulle pareti della sala, la pala dell'altare; e poi, quando si farà, il soffitto della chiesa, e quante altre pitture occorreranno, sia in Scuola che in chiesa — beninteso, si ripete sempre, quadri di *figure*, chè il Tintoretto non vuol confondersi coi semplici pittori decoratori —; dando finiti tre quadri ogni anno. E tutto ciò per la «provisione» vitalizia di cento ducati l'anno.

Il 19 luglio 1581 tutti i quadri delle pareti erano finiti; due già incorniciati, si provvede alle cornici dorate per gli altri. La pala dell'altare sarà finita solo nel 1583.

Ecco dunque il Tintoretto davanti non più ad una sola parete sia pure vastissima, ma ad un intero e vasto e complesso ciclo, tutto per lui. Impresa magnanima, cara ai pittori delle passate generazioni, ben conveniente al bramoso ardore tintorettesco che si concreta in una serie di balenanti invenzioni espresse con perfetta coerenza di improvvisa spontaneità pittorica.

Vi è probabilmente un disegno allegorico-teologico nel complesso delle decorazioni: fatti biblici nel soffitto, neo-testamentari sulle pareti; allusioni ai soccorsi salutariferi del corpo concessi dal Signore agli Israeliti nel soffitto, la storia della salutarifer Redenzione delle anime sulle pareti: con richiami e concordanze fra i due cicli. Ma i soggetti sono stati probabilmente suggeriti al pittore. Il soffitto è composto di tre grandi rettangoli, che ne formano come la spina dorsale, fiancheggiati da un ovato per ogni lato e accantonati da minori rombi curvilinei. Questi ultimi a chiaro scuro sono stati interamente ridipinti verso la metà del '700 da un pittore piazzettesco, come giustamente ha rilevato il Pallucchini.

Il primo in ordine di tempo è il riquadro centrale col «Serpente di bronzo» (tav. 102). Groviglio di corpi e di serpenti che si avvinghiano e si rincorrono lungo il pendio di un monte inverosimile, sulla cui vetta lontana Mosè addita il serpente di salvazione, mentre da un lato questo monte si dirama, lanciando a volo come un aereo contrafforte ad arco rampante, oltre il quale si propaga il moto convulso delle turbe;

nell'alto dei cieli fra le nubi in tempesta di luce, trascorre l'impeto del Dio irato e misericordioso tra il suo volante corteo di Angeli. Pare che uno stesso impulso generi questa orografia favolosa ed agiti i corpi; i quali in certe torsioni e avvolgimenti di membra ricordano il «Giudizio» e il «Vitello d'oro» della Madonna dell'Orto; ma qui la luce ha ben più decisamente affermato il suo dominio, riducendo i volumi a specchi, positivi o negativi della sua potenza; non già servendo essa alla modellazione dei volumi. Ufficio della luce che sempre più andrà affermandosi in questi cicli; ed a proposito di tale sempre maggior cedere del plasticismo al luminismo è utile notare quanto scarsa sia stata non solo stilisticamente, ma anche iconograficamente la suggestione, che pur si presentava ovvia, del Laocoonte, in questo soggetto di lotta fra uomo e serpente. La luce diviene una irresistibile forza cosmica; il «fiat» divino; ed in lei trovano piena legittimità tutte quelle fantastiche inversioni delle leggi fisiche di natura, per le quali, come già osservava il Boschini, i monti sembrano volare «*per negromantia*».

Verso l'altare è la «Caduta della manna» (Guida 19), con un piano di terra in arditissimo scorcio di sotto in su, che inclina fortemente le due figure davanti, e una curiosa figurazione di tenda a mezz'aria con ufficio non tanto pratico di raccorre la Manna, quanto pittorico di creare una fascia di ombra in primo piano, oltre la quale i lontani si volatilizzano nella luce. Effetto caro al Tintoretto; e che ritroviamo senza più neanche un tentativo di giustificazione naturalistica nel «Miracolò dell'acqua» (Guida 11) all'altro capo del soffitto, dove la scena è tagliata in diagonale da uno schermo d'ombra, la rupe e il terreno, contro il quale s'illuminano intense le figure agitate del primo piano e oltre il quale si stende un nuovo brulichio di forme diafane luminose. Ed il grande getto arcuato della polla sprizzante dalla rupe riga l'aria di fili incandescenti.

Torno a torno gli ovati — se ne veggia, come dei dipinti di tutta la Scuola, una accurata e penetrante descrizione del Pallucchini e le riproduzioni nella Guida — nei quali gli intendimenti luministici si precisano ancor più, ridotto il colore quasi a monocromato bruno scuro con poche e rare note cupe di amaranto o di turchino nelle vesti; ma talora una luce radente, che investe di fianco le figure, sembra appena accen-

tuare il modellato. Così nel corpo dell'Eva del «Peccato originale» (tav. 103 a) che è utile confrontare con quello dell'Accademia (tav. 19) per il suo tanto più vibrato accento luministico, che fa emergere, anche con qualche po' di determinazione plastica, la figura della donna dalle carni affocate; fascino luminoso che attrae, come una forza fisica, l'uomo curvo affondato nell'ombra.

Sapientemente composte entro alla brevità degli spazi, con le poche figure in scorci potenti e tagli in diagonale, si susseguono le storie di questo concettoso poema teologico. Attorno alla «Manna», la «Pasqua degli ebrei» (Guida 22) (con effetto del fuoco sull'altare che illumina i volti alla bassanesca), «Eliseo che moltiplica il pane» (Guida 21), «Elia nutrito dall'Angelo» (Guida 20). Attorno al «Serpente», il «Sacrificio di Isacco» (Guida 16) (mirabile il chiasmo delle poche linee direttrici: Abramo in mezzo, di fronte, quasi una croce che si curva da un lato, un braccio abbassato sotto il gesto dell'Angelo, che lo ferma, l'altro posato sopra la spalla del figliuolo tutto curvo, e questo e l'Angelo confitti a piombo contro il piano del quadro); la «Scala di Giacobbe» (Guida 18); «Giona e il pistrice» (tav. 103 b) con un gioco fantasioso di luci che prorompono a fascio fuor dagli occhi-fanali del mostro, o si diffondono dietro la testa dell'Eterno in fortissimo controluce; la «Visione di Ezechiele» (Guida 17). Attorno all'«Acqua», il «Passaggio del Mar Rosso» (Guida 13), il «Peccato», il «Roveto ardente» (Guida 12). E tralasciamo i rombi ridipinti.

Nella parete di contro l'ingresso, la «Risurrezione» si mostra prima a chi entra e, pur essendo al centro della serie di cinque quadri, rappresenta l'ultimo capitolo, l'epilogo trionfale della narrazione, e a lei convergono, nella successione cronologica dei fatti, i due quadri ai lati: a destra due storie della vita di Cristo, a sinistra due della Passione.

Gli estremi. Dall'un capo, il «Presepio» (tavola 104): la scena in una capanna, figurata, con radicale innovazione iconografica, a due piani; nel superiore, un umile fienile col tetto sfasciato aperto al riverbero della misteriosa luce superna, sta la Sacra Famiglia, in basso la stalla coi pastori e le donne, due delle quali son già salite di sopra. Il consueto atto di adorazione diventa così un fervoroso slancio verso l'alto. Il realismo

dei particolari di quest'umile dimora, lungi dall'essere un motivo di descrizione veristica, ha un tutto suo significato poetico di calda intimità familiare, alla quale l'alito della luce inserisce un mistico senso del divino.

Dall'altro capo, la «Cena» (tav. 108). Un ambiente presentato di sbieco; quasi spettrale, nella fuga complicata dei vani di una scheletrica architettura in penombra densa, rarefatta qua e là da schiarite, che dilatano gli spazi. Nel mezzo la massa confusa e agitata degli Apostoli e, quasi appartato, il Cristo, piccola lontana figura nella quale s'appunta tutta la composizione, per il richiamo dell'aureola che arde nell'ombra. Questo gruppo resta come isolato in una zona sacra ai cui margini s'arresta la vita profana: al di qua l'umanità dolente sospinge sui gradini come in un'ondata, un'accolta di poveri; al di là riprende il fervore delle opere, nei servi affaccendati. Motivo spirituale che ritornerà nella tarda «Cena» di Santo Stefano.

Gli intermedi. In ambienti di natura silvestre. Il «Battesimo» (tav. 105): un umido paesaggio fluviale in un tardissimo tramonto sotto un cielo che rompe in fiamme dietro a nuvoloni neri, accendendo come fuscilli i contorni lontani delle turbe sulla riva: strane fiamme gelate nel cavo d'ombra della boscaglia.

L'«Orazione nell'Orto» (tav. 107) con una luce sanguigna di aurora boreale, intorno al gesto impetuoso dell'Angelo; una luce che incombe sul Cristo accasciato, una luce che incide la notte durissima e rasa nette le forme emergenti dall'abisso di tenebra: le poche frasche e, sotto, le figure degli Apostoli addormentati; mentre da un lato, come in un vuoto più profondo dentro al vuoto, tenui soffregamenti di luce accennano il giungere dei soldati. In questa unità nereggiante, lo spazio perde la terza dimensione e la composizione è costruita su uno schema di simultaneità aprospettica che, d'un colpo, abolisce tutte le conquiste naturalistiche del rinascimento e sembra un ritorno all'arte bizantina o un precorrimiento del Greco.

Nel centro, la «Risurrezione» (tav. 106) dove la luce travolge e trasfigura ogni residuo di verisimiglianza ambientale. Il sepolcro è una rupe strapiombante; anzi piuttosto una massa nera che si gonfia e si squarcia in cratere vampante, fuor dal quale il Cristo balza vittorioso

e pare che non gli Angeli volanti abbiano smosso il coperchio, ma la stessa luce lo abbia schiantato dal di dentro. Il prodigio si concreta così in immagine sensibile, con una forza di suggestione spirituale che riscatta anche quel po' di teatralità, e che trova riscontro solo nella « Risurrezione » del Grünewald a Colmar.

Quella specie di ordine progressivo che s'è notato in questa parete non si riscontra nell'altra; se non fosse nella concordanza della scena centrale che anche qui è l'ultima di tutta la serie, ed anzi di tutto il ciclo: l'« Ascensione » (tav. 111). Che ne è anche la più bella. Il Cristo ascende sicuro fra ruote di nubi neri orlati di fuoco e nella gloria degli Angeli agitati rami di palme e d'ulivo; in basso gli Apostoli dispersi in una landa strana, assistono sbigottiti.

E qui il Tintoretto ha tentato uno dei suoi più alti ardimenti intesi a far traboccare in avanti la composizione; riuscendo, con le maggiori proporzioni e la più soda definizione plastica del Cristo, a farcelo apparire vicino mentre gli Apostoli, anche quello in angolo in primissimo piano, sono più piccoli e sfocati, lucenti trasparenze luministicamente svuotate di consistenza.

Nella « Moltiplicazione dei pani e dei pesci » (tav. 110) il consueto contrasto fra l'ombra del primo piano, che raccoglie in un seno del monte gruppi di figure, e il vivo cielo di rosa e di azzurro al tramonto sul quale si profilano il Cristo e altre figure, fra i radi alberelli, con una tranquilla intonazione idilliaca, ancora giustamente notata dal Pallucchini. Nella « Risurrezione di Lazzaro » (tav. 109) la scena gravita tutta in diagonale verso il Cristo seduto e piegato sur un fianco nell'estremo angolo in basso del quadro, in atto di incitare più che colla mano, colla forza magnetica dello sguardo, affondato nell'ombra, tra il chiaror marmoreo della fronte e delle gote. E a quell'invito, come attratte da una forza arcaica si piegano davanti a Lui la sorella a braccia allargate e più su Lazzaro e i due che lo stanno sollevando sopra un ciglio del terreno, fra due alberi che stampano le fronde diramate, come un ricamo contro il cielo serotino e pur essi sembrano chinarsi verso il Cristo. Nella « Probatina piscina » (Guida 34) la scena si costruisce con una quinta da un lato di sbieco, a cabine di pretta architettura razionale, e un muro, quasi normale, dall'altro,

fra i quali si stende in alto il velario di verzura di una pergola vitinea. Di tra le foglie piovono chiazze vaghe di una luce occidua, che muovono la densa penombra dei primi piani affollati dagli infermi; mentre il cielo si affoca all'orizzonte. Quello del tramonto è un insistente motivo di questa serie. Nel « Cristo tentato » (tav. 112) la trama intellettualistica dell'invenzione che ancora una volta rinnova arditamente l'iconografia, si scopre un po' più evidente nella singolarità di quel bellissimo tentatore, dalle ali di molli piume rosse. La natura demoniaca sembra rivelarsi solo nel riverbero di fuoco che arrossa le guancie. Il Cristo, issato in cima a un dirupo a piombo sotto una strana tettoia, risponde pacato. Vi è forse un qualche po' di minor coerenza stilistica, fra il fantasioso gioco luministico e la salda consistenza plastica delle figure imminenti.

La serie si completa con le due figure di S. Rocco e di S. Sebastiano (Guida 24, 25).

Questo ciclo imponente è stato per la pittura veneziana quel che la cappella Brancacci o i cartoni di Michelangelo per i Fiorentini: la scuola di alcune generazioni di pittori e attrattiva grandissima per gli stranieri. Della ammirazione del Velasquez, abbondantemente cantata dal Boschini, si ha testimonianza anche in una piccola copia della « Cena » eseguita dallo Spagnolo, ora all'Accademia di S. Fernando, a Madrid.

Per affinità stilistica possiamo considerare dipinte in questo quinquennio, nel quale fu decorata la Sala grande, alcune opere, come i quattro pannelli che probabilmente costituivano gli sportelli d'organo di S. Benedetto, coll'« Annunciazione » da un verso (ora collezione Lanz ad Amsterdam, tav. 114 a, b) e il « Cristo e la Samaritana » dall'altro (ora agli Uffizi, tav. 115 a, b) già ricordati dal Borghini. Le fonti li considerano giovanili e la Pittaluga li porta a dopo il 1560, mentre mi pare che per le somiglianze della Vergine con quella del « Presepio » e del Cristo col « Cristo tentato », li si debba proprio collocare in questo periodo. O come il « Battesimo » di S. Silvestro (tav. 113) che sembra isolare e portare al proscenio il gruppo del Cristo e del Battista, che nel « Battesimo » di S. Rocco era solo una voce fusa nel grande canto corale; accentuando l'effetto di controllo

in un'umida atmosfera grigio verde argentino ben intonata al paesaggio fluviale (nucleo che ritorna nel quadro del Prado - Anderson 16334 - e con qualche variante di formato in quello della collezione Durlacher — Venturi, *It. paint. America* — tav. 547). O come l'«Orazione nell'orto» (Catalogo, p. 191) nella sacristia di Santo Stefano (già a S. Margherita) variante di quella di S. Rocco, nella quale il contrasto di luce e tenebre si fa ancor più serrato, in una dialettica di bianco e nero dalla quale esula ormai ogni qualificazione coloristica; o, nella stessa sacristia, la «Cena», col medesimo ambiente spettrale, ancor più tagliato in diagonale, e lo stesso vuoto intorno alla zona sacra centrale ai cui margini s'arresta ogni moto profano. Serie che si completa con la «Lavanda dei piedi» (tav. 116) strettamente affine all'«Orazione» nella nuda e austera essenzialità della espressione luministica, concentrata in quel taglio di luce che evoca dall'ombra il cranio calvo di S. Pietro, la mano del Cristo, l'orlo del bacile e i riflessi dell'acqua nera.

Altre opere si possono datare.

La «Resurrezione di Lazzaro» di Lubecca (tav. 117) reca la marca «Jacomò Tintoretto inventor. A 1576. Venetia»; un po' sforzato nella invenzione, con quel corpo di Lazzaro calato a fatica dall'alto, e di esecuzione un po' laboriosa, questo quadro anticipa, nella figura della Maddalena quella di S. Rocco, tanto più poeticamente trasfigurata dalla luce. Ancor più tarda la versione non molto variata della collezione Holford (V. d. Bercken, tav. 12); di poco anteriore quella, sostanzialmente diversa nella composizione, della collezione Farrer (V. d. Bercken, tav. 11), che entrambi il V. d. Bercken pone fra le opere giovanili.

La «Santa Giustina coi tre tesoreri» è del 1580 (V. d. Bercken, tav. 146). È probabile che alla data di esecuzione dell'altare di Antonio Milledonne della chiesa di S. Trovaso, 1577, corrisponda anche l'esecuzione della pala con le «Tentazioni di S. Antonio» (tav. 118): tutto un sapiente congegno di moti contrapposti nei corpi delle donne e dei demoni che si intrecciano, del Santo che spalanca la sua invocazione affannosa e del Cristo che gli arriva in volo trasverso, ricordante la apparizione di San Marco nel «Miracolo dello Schiavo». Un tenue gioco d'ombre giova a porre in evidenza le misure

dei volumi nello spazio, ora abbreviati in sintetici piani di luce ma talora anche modellati con più delicato indugio del pennello.

Modi che ritroviamo in una composizione molto discussa, «Il Miracolo di Santa Agnese» alla Madonna dell'Orto (Catalogo, p. 62; part. tav. 120) per alcuni opera giovanile: creduta dal V. d. Bercken addirittura anteriore al «Miracolo dello Schiavo»; dal Catalogo posta poco dopo il '50; dal Venturi ritenuta almeno in parte di Marietta e quindi piuttosto tarda; già compresa nell'elenco del Borghini. Non voglia cogliermi in errore chi, acquetandosi alla citazione vasariana offerta dall'elenco della Pittaluga, si meraviglia che io collochi tanto tardi un quadro che il Vasari avrebbe già visto nel '66; poichè il Vasari non lo vide affatto nè lo ricorda, con gli altri della chiesa; e chi lo cita è non il Vasari, ma, in nota, il Milanese. Quindi, se mai, indizio anzi di una datazione posteriore. Ed io infatti credo che proprio sia da porsi in un gruppo molto omogeneo intorno a queste «Tentazioni» di S. Trovaso, che comprende oltre alla «Santa Agnese», il «Cristo in casa di Marta e Maria» (tav. 119) di Monaco e la «Danae» di Lione (Catalogo, p. 75, part. tav. 121).

Il colorismo della «Santa Agnese» è molto ricco ed è forse la ragione che potrebbe giustificare un accostamento al «Miracolo dello Schiavo»; ma, qui, con una stesura più asciutta, in un timbro metallico nuovamente veronesiano, quanto, lì, era succoso e pastoso; e così il tema della curiosità degli astanti è svolto con molto maggior compostezza; e la bellezza idealizzata della Santa splendente nella sua veste argentina, sembra che trovi una precisa eco e quasi una programmatica affermazione di gusto nello sfoggio di architetture classiche nello sfondo. (L'annuncio dunque di un momento classicistico). Questo colorismo ritorna nel «Cristo, Marta e Maria» e anche proprio con certi particolari compiacimenti di sottili giochi di trasparenze e di riflessi vitrei, per esempio nei veli a cuffia sulle chiome delle donne (così anche in un ritratto femminile della collezione Contini); mentre in questo ultimo quadro il gusto della improvvisazione luministica ricompare nelle fulminee figurine degli Apostoli apparenti nella luce della porta che ricordano le turbe del «Battesimo», nei riflessi sui rami e sulla cuciniera del fondo, che ricordano quelli nel fondo della «Cena» a S. Rocco.

Ma certi volti femminili si ripetono in questo gruppo non solo con la medesima impronta fisionomica (che, nella bottega del Tintoretto, non sarebbe argomento molto valido), ma anche proprio con la stessa tessitura in ogni particolare, con identità di ogni pennellata. Si paragoni la furbesca Danae con una delle tentatrici di S. Trovaso e con una delle assistenti al « Miracolo di Santa Agnese », altre di queste con Marta e Maria; la avida faccia della grossa fantesca di Danae, con un'altra delle tentatrici. E certamente a questo gruppo è da aggiungere l'« Adultera » della collezione Lanz a Mannheim (V. d. Bercken, tav. 23; adultera uguale a Marta, giovane presso Cristo uguale al figlio del pretore nel « Miracolo di Santa Agnese » ecc.) che pure si è soliti porre nel troppo grosso bagaglio dell'opera giovanile (e con questa si sposterà anche la « Madonna » di Detroit — V. d. Bercken, tav. 22 — in parte opera di bottega). L'« Adultera » Lanz ci offre anche una riprova esteriore finora non rilevata, ma secondo me conclusiva, delle datazioni proposte per tutto il gruppo. Fuori della finestra appare una inequivocabile veduta dall'alto della facciata e di un fianco della Madonna dell'Orto, con interposto chiostro conventuale; ed è questa una veduta quale si poteva avere solo dalle finestre alte di una casa pochissimo discosta e un po' a mezzogiorno, qual'era precisamente la casa in Campo dei Mori che il Tintoretto aveva acquistato nell'estate del 1574.

Ed eccoci, colla « Danae », a quel filone profano al quale già c'introduceva lo scabroso argomento delle « Tentazioni ». Filone che ci dimostra come nel multiforme spirito del Tintoretto, la fonte concettuale dell'ispirazione (i « temi » prevalenti in un dato periodo) inducesse un tono tutto particolare nell'espressione figurativa. Anche se, fra i due filoni vi sia qualche contatto marginale, e quindi, per ispiegabilissimo contagio, opere di diversa ispirazione concettuale alle quali il Maestro si trovasse contemporaneamente impegnato, possano in parte risentire dell'uno e dell'altro tono. Ma, in generale, si direbbe che il Tintoretto dovesse mutar fin d'abito quando passava dall'uno all'altro di questi quadri, che pur dovettero stare insieme, uno accanto all'altro sui cavalletti nello studio del Maestro.

Annoveriamo in questa serie il « Venere e Marte » (Venturi, *It. Paint. America*, tav. 551) della collezione Worcester a Chicago, probabil-

mente (per quanto si può giudicare nello stato attuale del dipinto) la « Purificazione delle Vergini Medianite » del Prado (V. d. Bercken, tav. 94); colle « Muse » di Hampton Court (V. d. Bercken, tav. 99), il « Concerto » di Dresda (tav. 122). Si confrontino questi impeccabili, eleganti nudi alabastrini, con quelli così briosi nel quadro del medesimo soggetto a Verona (tav. 42) e negli altri di quel tempo, e chiaro apparirà come il fervore della fantasia, che allora si esprimeva con allegri improvvisi abbandoni, cerchi ora il freno di un vigile controllo, che moderi ogni impeto e vagli, al lume di una riflessa critica interiore, ogni atto espressivo. In sostanza una vera elaborazione classicistica della materia classicheggiante. Di qui, quell'impressione di austera e nobile freddezza, che danno le opere allegoriche o mitologiche di questo periodo, quando le paragoniamo alle cocenti creazioni di altri tempi, o anche a quelle di questi tempi ma di diversa ispirazione.

Se le più note sono le quattro allegorie di Palazzo Ducale, la più bella, o meglio quella che più si accosta al Tintoretto più volgato è forse « L'origine della Via Lattea » (tav. 123) dove lo spazio dei cieli e soprattutto l'aereo gioco delle luci consente al Tintoretto un poco del suo consueto respiro; col volo veramente zodiacale dei due Iddii, e l'impeto ingordo del piccolo Ercole, quasi di lioncello affamato, che sprizza scintille dal seno di Giunone. Il quadro — come risulta da copie — è mutilato in basso della parte nella quale la leggenda si completava con la nascita, in terra, dei gigli, dalle stille del latte di Giunone, che in cielo si tramutavano nelle stelle della Via Lattea. Stelle e gigli che erano nello stemma di Tommaso Rangone, probabile committente. Quasi le stesse figure invertite si trasformano in « Minerva che scaccia Venere » del Prado (Anderson 16782) probabilmente di bottega, della quale esiste una replica nella collezione Brass. Il « Venere Vulcano e Marte » di Monaco, a mio avviso molto mediocre, credo una tarda e stenta replica del bellissimo disegno ora a Berlino.

Le quattro allegorie del Palazzo Ducale, dipinte per il Salotto quadrato ed ora passate nell'Anticollegio furono stimate il 28 luglio 1578 da Paolo Veronese e dal Palma, e raffiguravano la gloria e le virtù politiche di Venezia. « Venere incorona Arianna » (tav. 124), « Minerva protegge la Pace » (tav. 125), le « Grazie » (tav. 126), la

«Fucina di Vulcano» (tav. 127); minutamente descritte e interpretate, nei loro astrusi sensi, dal Sansovino.

La purezza dei nudi ha un nitore di marmo roseo, modellato da ombre cineree, che levigano le superfici. I bruschi distacchi diventano graduati sottili passaggi; gli scatti si allentano, le torsioni e gli avviticchiamenti dei corpi si svolgono con tranquillo ritmo regolare; tutta la tumultuosa ed elittica sintassi della composizione tintorettesca si distende in periodi calmi e torniti.

Si veda il complicatissimo ma squisito accordo di curve annodate dolcemente in lento moto elicoidale, che si incentra nelle tre mani di Venere, di Arianna e di Bacco; si veda il volo di Venere così piano e leggero. Le figure si idealizzano in un impassibile equilibrio, che cerca il valore essenziale senza accentuazione od esasperazione di episodi caratteristici. Esse acquistano quasi un senso araldico, accampate su un fondo compatto, prima di azzurro oltre mare, che poi trapassa in verde grigio, che a sua volta finisce in bruno: il cielo, il mare, la terra, lontani e generici tanto da diventare quasi simbolici; riconoscibili al tenue accento di una nuvoletta, di una vela, di una foglia.

Ciò vale in parte anche per le «Grazie», bei corpi ignudi, nitidi e lisci i quali tuttavia nel disporsi lungo paralleli assi diagonali, sentono già qualche poco di maggior impazienza. La quale ancor più affiora nella «Minerva» finchè nella «Fucina» il temperamento tintorettesco riprende il sopravvento; muscolosi corpi colti in istantaneità di movimento, con scorci scattanti, e quel nudo di tergo in primo piano, che si rovescia all'indietro fuori del quadro.

A questa tendenza classicistica appartiene «La Luna e le Ore» (tav. 128), che già ornava il «tinello» del Fondaco dei Tedeschi, finita nel 1580, nella quale la bella invenzione di questa corsa vertiginosa per le vie del cielo si attua con qualche diligenza grafica di forme. Si noti l'Ora che regge la corona sopra la Luna che ripete, vestita, la Giunone della Via Lattea; figura della quale si può trovare un lontano antecedente in una donna in basso a destra del «Giudizio» della Madonna dell'Orto.

Una lettera dell'8 ottobre 1579 del conte Teodoro Sangiorgio gentiluomo della corte di Mantova, commette al Maestro una seconda serie

di quattro quadri con storie dei Gonzaga, a compimento della prima serie di altri quattro, già compiuti. Nel maggio 1580 i quadri erano già finiti e il Tintoretto invitato a Mantova per collocarli; egli vi si recò colla moglie nel settembre, ed è questo il solo viaggio, forse, del Tintoretto fuor di Venezia.

I «Fasti gonzagheschi» (tav. 130 a, b; V. d. Bercken, tavv. 136-143) ora a Monaco, son dunque pur essi di questo intensissimo periodo tra il '79 e l'80. L'ovvia supposizione che, in tanto sovraccarico di lavoro, il Tintoretto, per prodigiosa che fosse la sua attività, dovesse sempre più largamente ammettere l'intervento degli aiuti, è confermata in pieno dall'esame delle opere; specialmente dall'80 in poi. I «Fasti gonzagheschi» mentre nell'invenzione sempre scaltrita mostrano ancora, spesso, lampeggiamenti del genio tintorettesco — il profilarsi in primo piano delle figure contro luce, sulla piazza assoluta del «Conferimento del Marchesato» (V. d. Bercken, tav. 136); l'uragano che scompiglia il paesaggio, quasi eco della battaglia degli uomini nella «Battaglia del Taro» (V. d. Bercken tav. 139); il quasi animalesco arrampicarsi carponi delle bombarde sopra un poggio nella «Presa di Parma» (tav. 130 b) — tradiscono, nell'esecuzione, una mano meno spedita o meno sicura. Così l'effetto luministico si materializza convenzionalmente nel notturno della «Presa di Milano» (V. d. Bercken, tav. 140). Che, se la frizzante scalata delle mura di Parma (tav. 130 b) ha ancora qualche spontaneità di effervescenza pittorica, ove la si confronti per esempio con quella guerra di formiche della «Presa di Costantinopoli» di Domenico, in Palazzo Ducale, e così altre scene negli sfondi, questa vivacità delle figurine lontane si riduce, in genere, alla approssimazione di una pennellata che elude ogni impegno di definizione formale; brillante sì, ma senza il «mordente» tintorettesco. Ecco perchè dicevo che la mano se è spedita non è franca. Mi piacerebbe identificare questa mano con quella del Pozzoserrato, che mi pare appaia soprattutto nello sfondo del «Ricevimento di Filippo Secondo» (V. d. Bercken, tav. 143); ma ciò è da proporsi con molta riserva. Senza dubbio invece crederei appartenere al Pozzoserrato il troppo noto e mediocre cosiddetto «Autoritratto» del Louvre (Catalogo, p. 17), che è ripetuto, tale e quale, nella incisione del 1588, firmata

appunto dal Pozzoserrato: firma che è assurdo ritenere debba riferirsi alla sola inquadratura del ritratto stesso. E allo stesso Pozzoserrato converrà restituire più di un ritratto tintorettesco.

La misura e il modo del personale intervento del Maestro si possono abbastanza chiarire in un gruppo di battaglie che a questi «Fasti» si collegano. Quale pur in questi tardi anni sia ancora la freschezza pittorica del Maestro ci mostra il così detto «Ratto di Elena» del Prado, ma meglio «Battaglia corsara» (tav. 129) acquistata dal Velasquez, tutta autografa del Maestro, dove l'ispirazione è viva e fervida, dal primo germe di invenzione compositiva, all'ultima pennellata. Messinscena con un punto di vista un po' rialzato; vigorosi primi piani a mezz'ombra, con molte aperture di vedute sullo sfondo e a lato, inquadrati da una impalcatura formata dagli alberi delle navi e dai festoni delle vele. In un gruppo compatto a destra si rileva l'episodio culminante: la dama rapita in svenimento, l'arciere e il marinaio a mezz'ombra, in mezzo, solo, a manovrare la vela sulla tolda che si inclina. Gli equilibri pericolanti di questi corpi in fitto groviglio di moti contrastanti dà l'impressione dell'oscillare instabile e del sobbalzare della piccola nave che è già tutta sfuggita fuori della cornice; in fondo, in sempre più rarefatta modellazione di forme un po' sfatte dalla piena luce, continua la battaglia tra acqua e terra, con un senso di ondeggiamento che si propaga, accentuato dal mobile gioco delle ombre. Utile il confronto con la simile ma tanto più faticosa «Battaglia di Legnano» (tav. 130 a) nella serie dei «Fasti».

La «Presa di Zara» (V. d. Bercken, tav. 181, part. tav. 131 c) nella sala dello Scrutinio a Palazzo Ducale, dipinta per la decorazione posteriore all'incendio del 1577, non è ricordata dal Borghini ma sì dal Bardi; probabile datazione quindi fra l'84 e l'87; molto variamente valutata dagli studiosi (si avverta che la descrizione e la riproduzione nel Venturi scambiano con la vera «Presa di Zara» del Tintoretto un'altra scena di battaglia men che mediocre). La composizione è davvero bellissima. La vastità dell'orizzonte è ferreamente dominata da un punto di vista alquanto rialzato, in graduatoria prospetticamente impeccabile che svolge la complessa azione bellica come sur una mappa

planimetrica. Gli accenti della luce profilano le ondate d'assalto contrastantisi fino al più lontano orizzonte, costruendo chiaramente l'ossatura della composizione e rivelando gli episodi salienti, quale, ad es., un balzo di cavalieri dietro un gonfalone, folgorati da un fascio di luce che scoppia fra nubi neri. Nel ritmo ondeggiante delle masse, gli episodi si compongono in unità e trovano un centro di raccolta nella bandiera che un giovane cavaliere tien ritta con l'asta, fermissima tra lo sbattere delle falde, in un tagliente contrasto di ombra e di luce che la fa lampeggiare come una spada puntata al cielo. Gli arcieri sembrano trascinati dal volo delle saette ch'essi hanno scoccato e che, in enorme arco, forano il cielo. Di questi arcieri abbiamo due disegni (tav. 131 a, b) che hanno i caratteri della più assoluta autografia nella fulmineità con cui si concreta il fantasma figurativo, e nelle peculiarità della linea rapidissima, che nella maggiore o minore pressione della matita crea suggerimenti di definizione plastica. Non il disegno aperto atmosferico di Giambellino o del Carpaccio: piuttosto un disegno ellittico inteso soprattutto a porre accenti di luce e d'ombra in funzione di moto; un moto a sussulti successivi nel divenire delle alterne contrazioni e rilassamenti dei muscoli. Disegno nel quale c'è *in nuce* tutto il Tintoretto.

Eppure a malgrado della potenza della invenzione e a malgrado di questi inoppugnabili documenti preparatorii, vi è qualche cosa che turba la nostra confidenza davanti a quest'opera.

La progressione di spazialità atmosferica mediante la rarefazione dei valori plastici, si attua, nel più grande e autentico Tintoretto, a pause e sbalzi improvvisi, onde quel senso di tumulto ambientale; qui, codesta progressione si svolge con minuziosa esattezza, d'onde, invece, quel senso di precisione topografica. E per quanto il segno sia svelto e preciso, vi è una certa finitezza scolastica, una certa pedanteria scritturale che mi inducono a concludere per una larga collaborazione; la quale, per la qualità sempre abbastanza alta, crederei quella del migliore allievo, il figlio Domenico. Collaborazione alla quale quasi interamente debbono essere state affidate le altre quattro battaglie di «Fasti veneziani» nel soffitto del Maggior Consiglio (V. d. Bercken, tavv. 150-153).

Questa collaborazione continua a essere larghissima e alle volte totalitaria, per quanto riguarda la esecuzione, nelle altre numerose e vaste opere per il palazzo Ducale in questo periodo. L'attività del Tintoretto per Palazzo Ducale cominciata già nel '56 con una storia del Barbarossa — quella che, in principio, abbiamo vista criticata dal Dolce — seguita con un'altra nel '62, ripresa dogando Gerolamo Priuli (1559-67), col soffitto del Salotto quadrato «Il Doge davanti alla Giustizia con S. Marco» (V. d. Bercken, tav. 64 — poco dopo il '60) e quindi col «Figliuol prodigo» e più tardi colle quattro Allegorie, continua nel soffitto della Sala delle quattro porte, fra il '78 e l'81, uno dei pochissimi affreschi del Tintoretto; guastissimo, ma che, sotto alle ripassature lascia ancora intravedere la concezione e probabilmente in parte la mano del Tintoretto (V. d. Bercken, tavv. 133, 134). Poi fra l'81 e l'84 il «Trionfo del doge Nicolò da Ponte» (Venturi, *St.*, fig. 442, come A. Vicentino) nel mezzo del soffitto del Gran Consiglio: mediocre anche nella composizione che ripete motivi logori e non trova un centro unificatore; ancora nella stessa sala fra l'84 e l'88 una storia del Barbarossa (Venturi, *St.*, fig. 443) in sostituzione di quelle bruciate nel '77; una di quelle scenografie cerimoniose, delizie di uno Zuccaro e certo fastidio del Tintoretto. E la serie dei quadri ex voto dogali nella Sala del Collegio, alquanto anteriori perchè ricordati, sebbene confusamente, dal Borghini: di Alvise Mocenigo (Anderson 14767), «fotografato» davanti al Redentore al quale S. Marco lo presenta (ricordiamo del Mocenigo — Catalogo, p. 159 — un migliore ritratto alla Accademia di Venezia); di Nicolò da Ponte (Anderson 13628) un po' più commosso, davanti alla Vergine con S. Marco e altri Santi; di Francesco Donato, che assiste allo spotalizio di Santa Caterina (V. d. Bercken, tav. 147) ed è il migliore della serie; infine di Andrea Gritti scortato da S. Marco al trono della Vergine (V. d. Bercken, tav. 149; il ritratto, probabilmente, ripete quello di Tiziano). Ed anche nella Sala del Senato, il soffitto col «Trionfo di Venezia» (Anderson 13626) e il quadro del «Cristo morto» adorato dai Dogi Lando e Trevisan (Anderson 13609) con una certa ampiezza di impostazione e una fresca veduta della laguna, e il «Doge Loredan davanti alla Vergine» (Anderson 13627).

Complesso d'opere in gran parte di bottega, nelle quali manca il respiro chiaroscurale del Maestro, sicchè le figure vi appaiono come sotto la campana pneumatica, come imbalsamate in una esecuzione abile, accurata, precisa ma senza calore e senza convinzione.

Di gran lunga migliore il quadro del Metropolitan di New York che parrebbe una prima idea per il Doge Mocenigo del Collegio (V. d. Bercken tav. 135) ma che ha tutta la freschezza dell'impromptu tintorettesco e serve a valutare, per differenza, la qualità di questi altri quadri.

Anche l'arte del Tintoretto, frequentando Palazzo Ducale, si direbbe avesse dovuto vestire quel robbone da cerimonia che gli faceva indossare la sua brava ambiziosa moglie, quando lo mandava tra gentiluomini; e di qui quel tanto di sussiego e di impaccio che molte volte risale proprio al primo nucleo compositivo.

Ritornando alla sua Scuola di S. Rocco, popolano fra popolani, il Tintoretto ritrova se stesso. Nelle allegorie e nelle cerimonie la furia tintorettesca doveva mortificarsi e solo raramente si concretava in risultati di eccezione, come nelle quattro Allegorie; più spesso si falsava in enfasi retorica, spandendosi tutta in superficie. E si badi che questa incoerenza del tema ha per il Tintoretto un valore particolare, poichè egli non è un pittore che si possa appagare nella mera risoluzione pittorica di un qualsiasi dato oggettivo. Egli non sa mettere in musica anche la nota della lavandaia; o, per dir meglio, non ci trova gran gusto. Egli «inventore» e non solo «interprete» ha il bisogno di creare, con quei dati oggettivi risolti pittoricamente, tutto un mondo suo, *inizialmente suo*. L'invenzione tintorettesca non è mero gioco combinatorio, operazione meccanica o tutt'al più logica; bensì propriamente un atto fantastico: il primo configurarsi dei rapporti, vuoi statici vuoi dinamici delle masse fra loro e cogli spazi, rapporti assorbenti anche ogni determinazione di chiaro-scuro e di colore. Qualche cosa di simile alla «macchia» della teoria imbianca delucidata dal Croce (la quale tuttavia è limitata ai rapporti di colore); sicchè credo si potrebbe parlare di «macchia compositiva».

A S. Rocco in cospetto alle verità della sua Fede creduta e vissuta, l'impeto del Tintoretto ha sempre esiti di calda e commossa poesia. La

decorazione della Sala terrena durò tra l'estate dell'83 (12 luglio, note di spese di azzurro per tre quadri «da baso») e l'87 (collocazione della «Presentazione»).

L'«Annunciazione» (tav. 132) era stata preceduta da un'altra, negli sportelli d'organo della chiesa (Guida 45); e ne pare punto per punto il contrapposto perfino nelle apparenze esteriori: quella tagliata per alto, questa per lungo. Dialogo solitario dei due protagonisti in quella, insolitamente affollata di strepito di ali questa; in quella la Vergine si curva in umiltà, in questa si riversa quasi per spavento; raccolta patetica l'una, garrula e scherzosa l'altra; astratta dall'ambiente reale quella, in questa invece gli episodi descrittivi insistiti in modo insolito e quasi eccessivo; in quella la sobria austerità è commentata dalla luce radente che lambisce i primi piani, la vivacità di questa si accende nel gioco delle luci che torniscono le figure, tocche spesso da tinte briose. Gabriele si precipita rovinoso in volo vibratissimo; gli angioletti fanno la gara per giungere primi. La lieve teatralità si trasforma in un allegro rondò irresistibile. La letizia di un mondo angelico irrompe sulla terra; un senso di maternità primaverile.

L'«Adorazione dei Magi» (tav. 134) richiama nello schema compositivo il «Presepio» della Sala grande: la descrizione ambientale è molto più discreta che nella «Annunciazione», la trama tende a ridiventare essenzialmente luministica, chè lo stupore di questa scena è tutto nella favolosa apparizione del corteo dei Magi, profili di cavalieri accesi contro l'oscurità densa di un cielo che al sommo balena. Improvvisa evocazione di entità remotissime nel tempo e nello spazio.

Nella «Fuga» (tav. 136) questi magici incendi di una atmosfera densa, questi fluidi bagliori che si agglutinano ai corpi solidi, dominano la composizione. La quale è prevalentemente un allucinato paesaggio (tav. 135) di ripiani successivi che salgono fino a diventare cumuli di nuvole; avvivati di radi casolari, di castelli fatati lontani. Poderosa sinfonia di tenebre e di bagliori che si propaga fino alle lontananze estreme con una ampiezza oceanica.

Nella «Strage» (tav. 133) tutti gli elementi del linguaggio figurativo convergono, in coerenza perfetta, alla espressione della drammaticità. Le linee si sciolgono e si riannodano, accavallandosi con improvvisi arresti e pronte riprese, in rispon-

denza allo stringersi e all'allentarsi degli aggruppamenti plastici, all'addensarsi ed al rarefarsi luminoso del medio atmosferico. Una serie di arsi e di tesi; un vero respiro diffuso e permeante ogni fibra del tessuto compositivo; respiro affannato e angosciante.

Il moto si cristallizza nel momento più significativo con raggelamento di creste luminose o di colate cromatiche; ma la cristallizzazione è sempre sul punto di sciogliersi, sprigionando l'energia della quale è carica la materia. Sicchè in questo succedersi di colpi di freno e di allentamenti il dinamismo si esaspera all'estremo. Tutto pare sul punto di esplodere: la solidità della materia è ad ogni istante compromessa. Non esistono più leggi fisiche, in questo mondo in sussulto. E le stesse leggi prospettiche sembrano everse in una fantasiosa successione di spazi, quasi cubistica; organizzata soprattutto dal ritmo delle luci e delle ombre che moltiplicano e propagano all'infinito, come in un labirinto di specchi, il tumulto dei primi piani.

La mancanza d'intensità mimico-espressiva nei singoli aspetti, notata a censura dal Venturi, è anzi a parer mio indizio dell'altezza di quest'opera che, nel suo valore spirituale, non teme il confronto colla «Strage» di Giotto.

Giotto con sintesi formidabile e trasfigurazione della mimica sentimentale nei volti delle madri, vede ed esprime soprattutto il dramma umano dei singoli. In Tintoretto il senso drammatico è più unitario e diffuso: il dramma non è più delle persone ma assume un significato cosmico universale: non lo individuo ma il genere lo interessa. Il terrore delle madri senza scampo si realizza in un movimento sismico; il furore dei manigoldi è un ciclone devastatore.

L'apatia fisionomica del Tintoretto diviene così un altissimo valore poetico.

In sede più strettamente filologica notiamo: quella donna che cala il bambino lungo il muro, non è tanto, come si suol dire, un ricordo dell'«Incendio di Borgo», quanto invece piuttosto una derivazione quasi letterale dalla figura nell'angolo destro in alto del «Giudizio» michelangiolesco.

Ma queste son quisquillie. E ciò che vale è l'altezza pittorica, poetica, umana, cioè completa, di quest'opera.

La «Purificazione» (Guida 43) ripete un po' la composizione dei Magi, ma senza quel colpo

di ala del fiammeo corteo, e con attenta descrizione dei sontuosi cortinaggi.

L'« Assunzione » (Guida 44) è quasi illeggibile sotto i presuntuosi restauri del 1834.

In fondo alla sala due pannelli con le « Sante Eremita » (Guida 41, 42; tav. 137) ideate certo e sentite per una reale atmosfera di densa penombra che doveva continuarsi e approfondirsi in quella di notturno, immaginata nei quadri. In essi il luminismo del Tintoretto fa le sue prove supreme. Due paesaggi di profondità abissale, dove l'irrealtà è accentuata dalla promiscuità delle più fantasiose essenze arboree di ogni clima; due paesaggi nei quali le due Sante minuscole son ridotte al medesimo denominatore degli altri aspetti di natura: monti, fiumi, alberi, cieli; poichè dovunque nella terra, nell'acqua, nell'aria, si rinnovano inesauste, si propagano, si riecheggiano le medesime incandescenze, ai margini delle cose sostanziate d'ombra.

Qui ben si vede cos'è il luminismo: il potenziamento del chiaroscuro in quanto manifestazione atmosferica. Non in quanto strumento di rilievo plastico. Qui accade l'inverso, che nel Caravaggio. La luce urtando le cose non *le* rivela, ma *si* rivela. La luce ch'è l'elemento immateriale, fluido, vibrante per eccellenza del nostro mondo corporeo.

Ma questo luminismo del Tintoretto è veneziano; perchè non ignora ma supera, implicandolo indissolubilmente, il colore.

È ancora un esempio, in queste « Sante Eremita », della risoluzione cosmica del sentimento umano. L'aspirazione ascetica delle Sante si realizza in quel dilatarsi di piani ascendenti, tutti egualmente percossi di palpiti luminosi. Ascensione che sembra creare un risucchio davanti a noi, assorbendoci in quello spazio astrale: ancora una volta, sebbene inversamente al modo solito, il contatto fra il quadro e lo spettatore.

La « Clorinda battezzata da Tancredi » (tavola 138) del Museo di Chicago dev'essere di questo tempo; di troppo superiore alle possibilità di Domenico al quale la Tozzi lo ha attribuito. Il tono patetico del Tasso trova qui una commossa comprensione ed una risoluzione pittorica aderentissima, nel languido abbandono della eroina, rovesciata indietro come sur un pendio senza fine che sembra trascinare anche il guerriero; in quella rivelazione di femminilità, finalmente liberata alla soglia della morte, ch'è

la accurata e signorile eleganza di quel corsetto serico, tutto fruscii di luci delicatissime. Di alquanto posteriore, la « Giuditta » del Prado (V. d. Bercken, tav. 93; mentre quella dallo stesso pubblicata come molto giovanile, tav. 4, è invece prossima alla « Presentazione » della Madonna dell'Orto) e la « Susanna » della collezione von Nemes (V. d. Bercken, tav. 92).

Compiuto l'immenso « Paradiso » per la Sala del Gran Consiglio il Tintoretto si rimise, per il compenso, alla decisione del Senato. E poichè la somma assegnatagli gli parve troppa, ne restituì parte. Così racconta il Ridolfi; e ricordando altri simili tratti del pittore non c'è da meravigliarsene. La commissione, prima che al Tintoretto, era stata data al Veronese e a Fr. Bassano. Collaborazione che parrebbe incredibile, se oltre alla notizia del Ridolfi non si avessero varie conferme: gli ancora esistenti bozzetti del Veronese a Lilla, e del Bassano all'Eremitage, e poi l'affermazione del Bardi che, scrivendo nell'87, indicava quest'opera attribuendola appunto ai due così diversi artisti; evidentemente basandosi sulla commissione che egli riteneva per certo dovesse compiersi.

Ma, morto il Veronese, anche il Bassano dovette ritirarsi — non era affare per lui — e l'impresa, enorme, fu assunta dal Tintoretto.

Si hanno tracce del lavoro preparatorio. Un disegno è stato fatto conoscer dal Meder nella Biblioteca Arcivescovile di Salisburgo. Alcuni quadri si vuole ne siano bozzetti o, diremo meglio, modelli. Quello di Liverpool non è che un più tardo studio, opera di Domenico o di Andrea Vicentino. Quello, più noto, del Prado, si è tentato identificare con un « Giudicio », che da una lettera di Jacopo Lippomano si sa che il Tintoretto stava dipingendo per Filippo II nel 1587. Ma molte ragioni ostano alla identificazione, anche a prescindere che « Giudicio » non significa « Paradiso »: il quadro del Prado fa parte degli acquisti, più tardi, del Velasquez in Italia; nel 1587 il Tintoretto non aveva ancora avuto l'incarico. Questo quadro del Prado dunque è da considerarsi una copia in piccolo di qualcuno dei collaboratori; eseguita probabilmente durante la stessa esecuzione come darebbe a pensare qualche lieve variante secondo quanto ha osservato il Soulier.

Profonde diversità si notano nel quadro del

Louvre (tav. 140 a). Come abbiamo già visto esso è molto anteriore ed è probabilmente connesso con la ideazione del «Giudizio» della Madonna dell'Orto; ed è opera di singolare bellezza nella invenzione e nella freschissima esecuzione pittorica (tav. 142). Ma, non v'è dubbio che in esso il pittore a tanta distanza di anni ritrovò lo spunto al nuovo svolgimento del tema per il Palazzo Ducale. Nella tela relativamente piccola l'infinita vastità dello spazio e la stragrande folla delle persone son dominate con tale potenza unificatrice che ne risulta un organismo chiarissimo, anche prospetticamente, nel salire a ripiani di cerchi o meglio dischi concentrici e sovrapposti, verso il vertice del Cristo che incorona Maria. La scena si apre ad emiciclo con delle figure colossali ai lati, in primo piano, come enormi piloni; ma un vacuo immenso è davanti a noi, sicchè noi vi siamo assorbiti in mezzo, sentiamo i banchi di nuvole avanzare, girare dietro di noi, richiudere il cerchio; come a chiudersi accennano le ruote che si allontanano verso l'alto, obliquando ad imbuto. Ma il vaporare sempre più luminoso di corpi diafani dietro le prime file scure di ogni ripiano dilata questo spazio all'infinito anche nel senso della profondità. È quello spazio elastico, moltiplicato in tutti i sensi dalla agitazione luministica, che abbiamo notato appunto già alla Madonna dell'Orto. Ma qui vi è in più una rigorosa organizzazione prospettica che ci offre quasi una mirabile topografia della corte celeste. Non si può non pensare alla mistica rosa della Milizia santa, al miro gurge e alle faville vive delle anime beate, che vi si tuffano e ne emergono in eterna vicenda; o all'inno alla Gioia che chiude la Nona, nel quale il rombo oceanico del canto trionfale è come trapunto dalle faville vive degli squilli più alti e più gaudiosi. Non mai con tanta efficacia l'arte ha potuto chiudere in immagini figurate il senso dello infinito; ed anche in musica o in poesia solo i sommi possono raggiungere cotale risultato.

Vastità di concezione che traluce anche nel disegno di Salisburgo.

Trasportarla sur una tela immensa popolata da numero strabocchevole di figure; cioè ampliarla in misure tali che l'occhio non la possa abbracciare intera se non a grande distanza, era quasi disperata impresa. E tuttavia in codesta attuazione, che dato il mutar delle proporzioni era

una vera e propria traduzione — sia pur fatta dallo stesso autore — bisogna riconoscere che, se qualche cosa si è perduto o trasformato — soprattutto la organicità prospettica —, buona parte dei valori si son conservati (tav. 140 b). Anche a malgrado delle enormi difficoltà pratiche — l'opera fu composta a pezzi, nella Scuola della Misericordia, e poi unita sul posto — e della abbondante collaborazione del figlio Domenico e di altri.

Si ritorna a quella realizzazione di spazio elastico, mobile, infinito, spazio in fieri, spazio di tutte le dimensioni o senza dimensioni, ch'era nel «Giudizio» della Madonna dell'Orto: le curve degli emicicli si distendono, e quindi lo schema compositivo si appiattisce, in confronto al quadro del Louvre, con una prevalenza di primi piani. La quale, dapprima, può parere uniformità che sommerga ogni individuazione. Ma il valore di questa composizione è essenzialmente corale; nè, sia pur men vigorose e meno esplicite che nel quadro del Louvre, mancano linee direttrici le quali nascostamente guidano, in tenue moto ondoso, i vastissimi aggruppamenti dei beati intorno a quel centro mistico che è discretamente ma certamente indicato dal bagliore intorno al capo di Cristo e alla Vergine coronata di stelle (tav. 141). E nell'avanzare e indietreggiare continuo delle masse di figure e di nuvole, sulle quali si condensa o si rarefa la luce, alternandone la plastica consistenza, nasce un senso di moto aereo, perpetuo, e senza confini. Diverso dunque da quello della precedente ideazione, ma pure un suo significato poetico e figurativo, altissimo ha anche questa opera; poco men che miracolosa, se si pensa all'età del Tintoretto.

Il giro delle eterne ruote, condensato mirabilmente nella articolazione di diagonali in breve spazio, ritroviamo nel «S. Michele che abbatte Lucifero» di Dresda (tav. 139): in alto da una parte la Vergine, dall'altra più in dietro, l'Eterno folgorante scrosci di luce pei cieli; davanti, a lato, Michele che avanza con gli altri Angioli, in cerchio, facendo pernio della lancia conficcata nel groviglio favoloso del mostro dalle innumeri teste. Il motivo, ma con accento più drammatico, è tanto simile a quelli del «Paradiso», da doversi credere questo «S. Michele» proprio contemporaneo al «Paradiso». Mentre alquanto anteriore è l'altro «S. Michele» di S. Giuseppe di Castello

(V. d. Bercken, tav. 166) col ritratto di Michele Bon. Questi par proprio la stessa persona di uno degli Avogadori della « Risurrezione » del 1571.

I condensamenti plastici, nei primi piani, che nel « Paradiso » ed anche nel « S. Michele » di Dresda accrescevano il senso di lontananza degli ultimi piani, cedono di nuovo alla pura luminosità, nella « Visitazione » (tav. 144 *a*) di San Rocco, l'ultima opera fatta per la Scuola, e nel « Presepio » già in casa Pagani a Belluno (tav. 144 *b*) tanto somigliante, nel ritmo della composizione di curve che si incrociano; tra le rare opere interamente autografe di questo periodo.

Son a queste da aggiungere, di poco anteriori, i bellissimi « Sogno di Alessandro Farnese » di collezione privata, pubblicato dal Venturi (*L'Arte*, 1937, p. 219), e « Madonna in gloria » con un Santo Vescovo e San Lorenzo che presentano gruppi di giovinetti, vivaci ritratti della collezione Böhler (tav. 143; v. *Pantheon*, 1931, pag. 273).

La serie di storie di Santa Caterina, per la chiesa omonima, ora divise fra l'Accademia e i depositi di Palazzo Ducale, mostra invece in varia misura la collaborazione.

Le due « Dispute » coi Filosofi e con l'Imperatrice (V. d. Bercken, tavv. 188, 189) sono di gran lunga le più deboli e anche l'invenzione difficilmente può risalire a Jacopo: quasi eguale in entrambe; povertà d'idee invano mascherata da intenzionali varianti.

La Santa si allunga e si inarca in artificiosa eleganza di perfetto *mannequin*, più impegnato a mostrare le mirabilie del suo vestito nuovo, che a disputare di teologia. E sulle vesti dei filosofi in posa, luccicori scritti meccanicamente sugli orli, intesi solo a valorizzare il lustro delle stoffe e delle gale. È stato proposto per queste opere il nome di Marco, accanto a quello di Domenico. Ma di Marco non si conosce nulla. E allora sarei tentato — ipotesi per ipotesi — di attribuire questo gusto femminile della moda, questo latte miele e rosa di cui è modellata la Santa, a Marietta, della quale pure si sa poco; ma un po' più che di Marco. Quasi certo è ormai, per le conclusioni della Tietze, che a Marietta anziché a Jacopo appartiene il doppio ritratto del « Nonno col nipotino » (Catalogo, p. 34) a Vienna; e certo un disegno di testa romana della collezione Rasini, pubblicato dal Morassi, che importa la attribuzione di molte

altre simili, che vanno sotto il nome di Jacopo. Anche una serie di ritratti di cortigiane del Prado e nella raccolta Brass potrebbero rientrare in questo gusto. Tornando alle storie di S. Caterina, « la Fustigazione » (V. d. Bercken, tav. 191) è della stessa mano delle due « Dispute » (il Pretore azzimato in funzione di porta vestiti, il groppo delle stoffe a terra). Ma la « Santa in carcere visitata dall'Imperatrice » (tav. 145 *a*) sembra proprio derivare da una delle solite, impetuose ideazioni del Maestro. La Santa distende la sua nudità madida di luce, che si diffonde nel buio del carcere: assistita da Angeli che la reggono e l'Imperatrice le procombe davanti, quasi inciampando nella corsa. La ispirazione è di un tono fiabesco che ricorda le storie bibliche del Prado; nell'esecuzione non mancano distrazioni grossolane: ma certe rapide sprezzature di pennello, nel porre gli accenti di luce, sembrano lampi della fantasia del Maestro. Ritorna il groppo di stoffe a terra, ma con ben altra vivezza pittorica: brano di « natura morta » anziché « campionario di stoffe ».

Nella « Cattura » (V. d. Bercken, tav. 190) la Santa appare luminosa sopra un poggio; curva in avanti, mentre il manigoldo che l'ha legata si china a raccattare un'altra corda, e una donna si prostra e in alto appare in volo il Cristo che si apre in gesto amplissimo di protezione e conforto. La sommarietà dei piani, la precisione dei pochissimi cenni descrittivi (gli steli d'erba sul poggio, il damasco della veste), la spavalderia dell'abbozzo, le figurine di fondo, la spontaneità degli atteggiamenti, per quanto arditi, avvicinano anche questa scena, come le altre assai guasta, alla intera autografia del Maestro.

Il quale trionfa, inventore ed esecutore, nel « Martirio » (tav. 145 *b*). Radicalmente innovata la iconografia; la prospettiva non è più solamente forzata, ma addirittura abolita. Siamo rapiti nell'aria, o forse si sono aperte le voragini della terra, fra un rovinio di ruote gigantesche schiantate, crollanti, giranti coi loro crudi monconi su tutti i piani e in tutte le direzioni, in una formidabile esplosione, che trova il suo fuoco in un largo torrente di luce, nel quale la Santa è risucchiata col moto vorticoso della ruota, mentre un Angelo scende a precipizio. Il particolare dei manigoldi, tanto facile pretesto di volgarità naturalistica ad altri pittori, è stupendamente compendiatore nella fuga disperata di

un cavaliere, che investito da una vampa si butta a capo fitto in una cortina di nuvole sbarante l'orizzonte, braciore infuocato che divora la sagoma fuggente di altre due figurine.

Nella « Santa Caterina in carcere » la donna di profilo in angolo a sinistra, che nell'acconciatura richiama la « Marta e Maria » di Monaco, è la precisa reincarnazione di una delle suonatrici del « Concerto » di Verona (tav. 42), e della donna che assiste nell'angolo sinistro alla « Moltiplicazione dei pani e dei pesci » Contini (tav. 47). Ma queste ed altre parziali somiglianze con opere giovanili, non giovano a riportar queste « Storie di Santa Caterina » ad un periodo giovanile, come pur aveva affermato il Boschini. Chè l'esasperata violenza degli accenti luministici, tanto più rilevabili proprio di su quelle somiglianze di disegno, le collocano sicuramente negli anni tardi, o tardissimi.

Questo ritorno a tanti anni di distanza, che più volte abbiamo rilevato, di identici aspetti, delle stesse precise parole figurate, anche se pronunciate con accento interamente diverso, chiariscono il processo della fantasia tintorettesca. Aspetti che, attraverso una probabilmente lunga elaborazione di studi a disegno, raggiungono una loro compiuta maturazione, dopo di che restano acquisiti al sempre più ricco patrimonio lessicale del Maestro; ma come creature viventi che, nella loro definita individualità, respirano la sempre rinnovata atmosfera sentimentale del pittore. La interpretazione pittorica del dato esterno, alimenta questo ricchissimo vocabolario; ma le parole una volta formate diventano per sempre interiori allo spirito dell'artista, il quale non ha più bisogno di punti di appoggio esteriori: quei punti d'appoggio che sono invece *attualmente* necessari alla espressione dei pittori-interpreti. Così il Tintoretto dà la più sconfinata libertà alle sue invenzioni e può considerarsi il tipo di pittore-inventore.

È ciò che costituisce la « maniera ». Maniera veneziana che non è da intendersi in senso deteriore, ma anzi diviene un altissimo valore positivo e della quale è acuto ed efficace assertore il Boschini:

.... *metarse davanti*
Una gran tela e de farina propia
Tamisar e impastar figure in copia
e, senza natural, far casi tanti.

Dello stesso momento della serie di Santa Caterina e pure con collaborazione, è la « Susanna » della raccolta Seligmann a N. York. (Catalogo Esp. Toledo n. 53).

Quell'accento femminile di alcune storie di Santa Caterina ritroverei nella « Processione di Sant'Orsola » (Catalogo p. 23, part. tav. 146); di alquanto anteriore perchè ricordata già dal Borghini e che per ciò non credo possibile espungere interamente dal novero degli autografi tintoretiani, sia pur con molta collaborazione della figliola, collaborazione che invece il Venturi scorge nel « Miracolo di Sant'Agnes ». Non certo opera giovanile, come propone invece, con altri, anche il Catalogo della esposizione. Nè giovanile può essere l'« Adultera » Corsini (Catalogo, p. 28); chè non bisogna lasciarsi trarre in inganno dalla composizione e da certi particolari. La diligente, laboriosa fattura di taluni volti rivela certo la mano di Domenico Tintoretto (si confrontino col « Risorto » dell'Accademia di Venezia) il quale qui, ormai vecchissimo il padre, ne ha ripetuto una composizione giovanile, tentando anche di rifarne meccanicamente certi giri di pennello. Il quadro, si noti, è ricomparso in pubblico da poco.

E a capir qual sia codesta meccanicità, che sente, per quanto abile, l'imparaticcio, si veda cosa diventi nella « Sant'Orsola » la grafia delle lumeggiature, quasi una maglia gettata dal di fuori sopra i volumi: baleni al guinzaglio, folgori domestiche accuratamente rigirate al fusello. Mentre nel vero Tintoretto sono i guizzanti crinali, che fra due piani d'ombra suggeriscono una forma in divenire; guizzi che non imprigionano la forma, ma sembrano anzi divincolarsene a strappi; onde si acuisce quel senso di lacerante dissidio che è il motivo fondamentale della fantasia tintorettesca. E lo stesso colore sembra una emanazione eterea, spiritica delle masse d'ombra nelle quali son concretati i volumi. La materia cupa sembra gemere luminosi colorati cruori.

Quella grafia della « Sant'Orsola » appunto per il probabile largo intervento di collaboratori, solo esteriormente si apparenta per le fosforescenze delle figurine del fondo alle mirifiche apparizioni della « Marta e Maria » o dei « Magi » di S. Rocco, e, per una certa asciuttezza, alle incisive precisioni della « Caduta della Manna » (tavv. 147, 148, copertina). Alcune tele di S. Gior-

gio: «Martirio di S. Stefano» (V. d. Bercken, tav. 197), «Martirio dei S.S. Cosma e Damiano» (V. d. Bercken, tav. 196), la «Resurrezione» e la «Incoronazione» sono opere di bottega — probabilmente Domenico — databili 1593-94; come di bottega sono le tre grandi tele già a Santa Maria Maggiore ora a S. Trovaso: i «Magi», di Domenico; affine alla «Lavanda» di S. Moisè, il «Giovacchino»; crederei di Andrea Vicentino, lo «Sposalizio» ora a Riese, più vicino al Maestro, e affine alla «Sant'Orsola»; di collaborazione la «Trasfigurazione» in S. Afra di Brescia firmata TENTORET.

Ma nelle altre tele di S. Giorgio: quelle del Presbiterio e la «Deposizione», il Tintoretto, infaticato, spicca l'ultimo volo col gagliardo entusiasmo di un giovane alle sue prime conquiste; un prodigio di inesaurita capacità di rinnovamento, quale solo qualche altro genio italico ha saputo dare: da Giambellino a Verdi. Il «Martirio di molti Santi» pur composto di vecchi motivi è pure probabilmente del Maestro. E si noti che oltre alle altre molte e vaste opere ricordate nell'ultimo ventennio della sua vita il Tintoretto ha fornito anche un gran numero di cartoni pei mosaici di S. Marco.

La pala d'altare con la «Deposizione» (tav. 151) è un capolavoro di Jacopo. Sul davanti è un incrociarsi di diagonali opposte, fra il corpo di Cristo e quelli dei discepoli che lo reggono; un'impressione di movimento inchiodato in un perno. Una di queste diagonali, quella del vecchio con la candida barba a fiocchi di seta, rinasce più lontano, nella Vergine svenuta fra le due donne (tav. 152); gruppo che sembra oscillare in analogo moto pendolare. La luce, nell'atmosfera notturna, rimbalza come un alito affannoso dall'uno all'altro gruppo e ricompare nell'ultimo orizzonte dietro il profilo del Golgota, in un fiato bruciante gli orli della terra e del cielo nero.

La sintesi dei piani d'ombra e di luce nei volti riduce gli episodi fisionomici a semplicità estrema; l'avversione al particolare psicologico giunge qui a tale grado da superare di un balzo, a ritroso, tutte le conquiste di conoscenza formale del rinascimento per ritornare a posizioni veneto-bizantine: alludo a certi squadri delle fronti e del naso che ricordano Giusto de' Menabuoi.

Il colore, evocato fuori dall'ombra che grava l'ambiente, ha insolita ricchezza di zaffiri e di rubini, in pungente, voluto contrasto colla su-

prema austerità della forma semplificata; e sembra quasi svincolato dalla forma stessa. Elementi di quella lacerante tragicità, che è il sentimento ispiratore di questa scena.

Le due grandi tele del presbiterio eran finite nel 1594 e pagate 180 ducati (Cicogna, IV, 349).

Un passo, che è bene chiarire, aveva recentemente indotto qualche studioso a pensare che la «Cena» risalisse addirittura al 1564 e fosse stata qui trasportata da un refettorio.

Il passo è nella descrizione del Convento di S. Giorgio, del Padre Marco Valle, in parte ricavato dal perduto *Compendio* manoscritto del Padre Olmo: «*Picturae ibi Jacobi Tintoreto pretio duc. 180 ex Ulmo hic in compendio an. 1564 ubi de mensa in caena ibi quae inspicientibus ubique convertitur*».

Quel 1564, che nelle citazioni del Valle dal *Compendio* dell'Olmo si trova spesso ripetuto, non si riferisce alle singole opere, ma è una indicazione che accompagna il titolo del *Compendio* come già aveva avvertito il Cicogna (IV, 353) e ricorda l'anno iniziale dei lavori nella chiesa. Il senso del passo, in conformità allo stile elittico usato dal Valle nelle citazioni, non può esser che questo: «Quivi [sono] le pitture di I. T. del prezzo di ducati 180; [come si ricava] dall'Olmo, qui, nel «Compendio anno 1564»; dove [è detto a proposito] della tavola dipinta nella Cena, ivi [— presbiterio — collocata], che da ogni parte si volge a quelli che la guardano». Entrambe le tele sono dunque senza dubbio del 1594.

La «Caduta della manna» (tavv. 147, 148, copertina) è trasformata nella celebrazione della vita operosa.

Sopra un vasto terreno movimentato a ripiani, con recessi ombrosi, traversato da un corso d'acqua, solo poche figure in primo piano sembrano occuparsi della pioggia miracolosa e, in angolo a sinistra, un vecchio candido mostra il prodigio a Mosè, figura dal bel volto di Cristo, dolce e virile. Ma tutto il quadro è un susseguirsi di episodi che cantano «le opere e i giorni». Gusto dispersivo del particolare, lontano dalla austera organicità della consueta concezione tintorettesca? Ma anzi, qui, l'episodio è proprio l'elemento unitario della composizione, che ancora è da intendersi coralmente; vieppiù coordinata e legata dalla rara unità tonale di una atmosfera di verde-grigio argentino, con luce

diffusa e calma, per quanto chiara e valida a creare qualche vigoroso colpo d'ombra. È una irrefrenabile letizia limpida e dilagante, quasi allegorizzata nel folle starnazzare delle anitrellle nell'acqua; letizia di luce nelle evanescenti figurine del fondo e nel cielo terso; un canto che ha la larghezza e gioiosa effusione del tema della serenità dopo la tempesta, nella Sesta sinfonia.

Modo di stile e contenuto ideale disgiungono, ma anche in certo senso collegano per puntualità di contrapposizione, alla « Manna » la « Cena » (tavv. 149, 150). Il cibo del corpo l'una, dell'anima l'altra. L'una composta in serenità diurna, aperta nella vastità dell'orizzonte e nel sciolto ordinamento dei gruppi figurali; notturna l'altra e chiusa così nell'ambiente angusto, come nella composizione che si incentra potentemente nella figura del Cristo. Bucolica e festevole l'una; l'altra intensamente drammatica ed agitata.

Una lampada appesa lingueggia corte e dense fiamme, sprizza raggi e fumo, vapora essenze luminose che si tramutano in fantasmi angelici e volano percuotendo col battito di ali l'aria fosca. Piccole aureolette intorno ai capi degli Apostoli; ma un disco enorme di candore abbagliante circonda il volto del Cristo. La mensa è avvolta in una luce glaciale che investe gli Apostoli profilandoli scuri; luce della quale invano cercheremmo, sulla via segnata dalle ombre forti, la sorgente. Sospesi fra questi due mondi dell'ombra e della luce, i colori languidi e dolci, quanto è invece aspro e gagliardo il contrasto luministico, sembrano galleggiare a chiazze, slegate, direi slogate dai loro alveoli formali, disciolte dalle loro strutture corporee le quali fluirebbero in uno spazio magico, se non fossero ancorate a quella ripidissima inflessibile prospettiva lineare della tavola sfuggente; quella tavola nella quale il buon Olmo non sapeva vedere altro che il gioco illusionistico caro ai quadraturisti: tavola sulla quale la tovaglia, col suo vivagno corrente sul bordo ferreo, con le coppe, le boccie di Murano, i piatti colmi di ova, di frutta, di erbaggi, modellati d'ombra nella crudezza della luce, toccati di luce nel velo dell'ombra, si definiscono per cenni brevissimi, in sintesi pittoriche prodigiose, con una precisione e un carattere implacabili; come assiderati in una luce e in un'ombra spirituali. Brani stupendi di verità naturale risolta pittoricamente, che non sono fine a se stessi, ma servono soprat-

tutto a rendere più acuto il senso di irrealità metafisica che a poco a poco soverchia. Mentre più e più si avvicinano al Cristo e al Cibo divino ch'Egli porge, gli oggetti e i volti degli Apostoli divengono astrazioni di pura luce ed ombra. Così tutti gli episodi marginali, del gatto che ruba un boccone dal cesto, dei servi e delle fantesche in volgari faccende impegnati, non mai prevalgono; introducono e poi dileguano; ben lungi dall'avere un valore dispersivo, hanno il preciso ufficio di concorrere alla realizzazione di antitesi; posti, come sono, proprio sotto al volo ansimante degli Angeli-fantasma. Così la siderica lontananza delle luci e delle ombre, che avviluppano i tangibilissimi oggetti sulla tavola. Antitesi generatrici di tensione spirituale ad altissimo potenziale. Così il profondo squilibrio di masse, con quell'aggruppamento delle figure attorno alla tavola. Così lo stesso, altrimenti banalissimo, illusionismo della tavola girante, diventa vertigine e acquista senso e finalità poetica; così i sussulti chiaroscurali dell'ambiente; e il fluire o il rapido spezzarsi della linea; così lo stridere dei colori. Tutto concorre a formare questa ipertesa atmosfera spirituale di intensa commozione, in una allucinativissima visione dove il reale e l'irreale, il fisico e il metafisico si oppongono e si esaltano a vicenda, e tanto si contrastano che finiscono per convertirsi reciprocamente: fantasmi che si incarnano e corpi che si svuotano; etere che si rassoda, e materia che svapora.

Ecco ancora una risoluzione in termini cosmici dei dati sentimentali umani; per la quale l'artista rappresenta il Miracolo supremo della Transustanziazione con una immediatezza ed una prepotenza di convinzione e di suggestione che non credo sia stata mai raggiunta dall'arte pittorica.

Forse Rembrandt avrebbe potuto tentarlo. Ma non lo ha tentato.

In quest'opera, frutto maturissimo del morente rinascimento, gli spiriti antichi dell'arte bizantina si agitano coll'ansia dei tempi nuovi.

Con questa opera che giunge ai limiti della possibilità umana il Tintoretto chiude la sua carriera.

Piace credere, e non è forse arbitrio, che l'ultimo suo colpo di pennello sia stato per questa tela; che su di essa si sian posati per l'ultima volta, prima dell'ultima insonnia mortale, i grossi, profondi occhi del pittore, pieni di notte e di baleno.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Elenchi bibliografici si trovano in varie pubblicazioni; credo pertanto superfluo ripeterli o riassumerli, e a quelle rimando. Buono per quanto succinto l'elenco nel libro della PITTALUGA, *Il Tintoretto*, 1925, Zanichelli, pag. 291-2, che serve di base a quelli del VENTURI, *Storia* (IX, parte IV, pag. 437-39) e del VON DER BERCKEN, in THIEME e BECKER, *Künstler Lexicon* (ad vocem). Che questi risalgano alla Pittaluga è dimostrato dal ripetersi di alcune lievi inesattezze (p. e. GUISSONI ANSELMO, *Tutte le cose notabili*, ecc., che dovrebbe citarsi preferibilmente come: SANSOVINO FRANCESCO al quale appartiene; ristampato col vero nome nel 1561 e 1583; il discorso del GALANTI è del 1876 non 1856). Il V. d. Bercken, recentissimo, reca abbondanti ed utili aggiunte specialmente per quanto riguarda articoli di periodici.

Così per le notizie biografiche e per l'elenco delle opere rimando alla Pittaluga, al Venturi e al Berenson.

Ottimi in complesso, salvo qualche confusione e l'eccessiva fiducia nelle trascrizioni documentarie del Berliner i dati biografici in forma di registi, della Pittaluga, ripetuti dal Venturi. Ed anche il catalogo ragionato e con citazioni delle fonti, della Pittaluga è redatto con appassionata intelligenza e scrupolosa diligenza, salvo qualche curioso svarione. Abbondante l'elenco del BERENSON, ed. it. in traduzione CECCHI, 1936.

Mi limito ora in materia bibliografica a qualche osservazione, segnalazione od aggiunta.

Ritengo, fra le fonti, singolarmente importante il *Riposo* del BORGHINI: la abbondanza degli elenchi di opere del Tintoretto, quasi tutte indicate con le loro misure, la trascrizione fiorentina di nomi veneti (Mozzenigo), e altri particolari mi convincono che il Borghini deve avere attinto le sue notizie a fonte diretta; non già, per mezzo di scritti ricevuti, ma prendendo appunti dalla viva voce del suo informatore (un Veneto dice — a un dipresso — Mozzenigo ma scrive Mocenigo); informatore che secondo ogni probabilità ritengo sia stato lo stesso Tintoretto.

Fondamentale per la comprensione critica del Tintoretto è il BOSCHINI (*Carta...* e *Miniere...*).

Da aggiungersi, lo ZANETTI A. M., *Varie pitture a fresco dei principali Maestri veneziani*. Venezia, 1760, dal quale possiamo conoscere opere perdute.

E pure fonte di capitale importanza — non compresa nelle predette bibliografie — è il CICOGLIA, *Delle Iscrizioni Veneziane*, Venezia, 1824-53, ricchissimo di notizie documentarie, preziose per la storia esteriore delle opere veneziane.

Fra le monografie si ricordino specialmente quelle del THODE, Bielefeld e Lipsia, 1901, che per primo accennò ad un parallelo superamento tintorettesco della forma e del colore; concetto che poi la Pittaluga svolgerà in senso dialettico trovando la risoluzione dell'antitesi nel «luminismo»; dell'OLBORN, Londra, 1907; del PHILIPPS, Londra, 1911; dell'OSMASTON, Londra, 1913; di E. VON DER BERCKEN e A. MAYER, Monaco, 1923, con abbondante materiale illustrativo (diffidate della cronologia e delle attribuzioni di opere giovanili; p. es. tav. 16, 17 certo non T.; poi, tav. 91, Veronese, gli è riconosciuto dal Venturi); alquanto migliore, dello stesso V. d. Bercken la voce del Thieme e Becker. Nuova edizione rifatta, 1942 (del VON DER BERCKEN solo). Non citato nella bibliografia del V. d. Bercken, ma ottimo per quanto succinto, il volume del MOSCHINI, *Luce*, 1931, che — lo confesso —

ho letto attentamente solo ora per mettere a punto questa nota bibliografica, riscontrando in molti punti la coincidenza del mio pensiero col suo. Colorito il profilo del MOTTINI in *Maestri del Colore*, Bergamo.

Importanza di vera monografia ha la trattazione del Venturi nella *Storia*. Larga è la considerazione del Tintoretto nello DWORAK (vedi DELL'ACQUA, *Il pensiero di M. D.*, Firenze, 1932) e per contro scarsissimo l'interesse nel WÖLFFLIN, ciò che par strano; nè meno strano appare il disinteresse del FROMENTIN che sembra ignorare il Tintoretto. Tra le più intelligenti e acute interpretazioni dell'arte tintorettesca son le poche pagine (63-73) che al maestro dedica il PEVSNER in *Barokmalerei in den romanischen Ländern*, Potsdam (1928); pagine che mi rincresce non aver citato già nella 1ª edizione di questo mio libro perchè valgono nella loro brevità più di molte delle monografie straniere sopra citate e non citate. È anche da considerare, per l'altissima valutazione, il breve cenno del WICKHOFF in *Wiener Genesis*, Vienna, 1897, pag. 65, che considera il Tintoretto come uno dei più significativi esponenti della pittura «illusionistica» nei tempi moderni. Nè si dimentichi il nostro CAVALCASELLE. Particolari benemeritenze ha lo HADELN, sia per un grande numero di articoli assai importanti, sia per il «corpus» dei disegni.

Si ricordino ancora il discorso dell'OJETTI (ristampato in *Più vivi dei vivi*) e i molti contributi dopo quelli del THODE e dello HADELN, del FIOCCO, del BORENUS, del SUIDA, della PITTALUGA, della TOZZI, di A. VENTURI; quelli di L. VENTURI per le pitture di oltre Oceano (*Italian Paintings in America*, Milano, 1933); l'abbondante letteratura in occasione della bellissima Mostra del 1937, specialmente: il mediocre *Catalogo*; l'ottima *Guida* per S. Rocco di BRUNETTI-PALLUCCHINI, l'articolo cronologico dell'ARSLAN in *Critica d'Arte*, 1937, febbraio, e quelli del TIETZE in *Burlington Magazine*, 1938, vol. 71, pag. 33, e del WILDE in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1938, pag. 140 sgg.; una curiosa stroncatura di L. BARTOLINI in *Quadrivio*, 9 maggio 1937, n. 38, ecc.

Nel catalogo della recentissima Mostra al Museo di Toledo *Four Centuries of Venetian painting*, marzo 1940, dovuta alle intelligenti cure di Hans Tietze e di E. Tietze-Conrat figurano parecchi Tintoretto (n. 53-59, 92-94).

Questo libro, pur nella brevità imposta dai limiti della collezione, avrebbe l'ambizione di poter servire anche agli studiosi, dato che si può dire che manchi una monografia italiana sul Tintoretto. Ho cercato, perciò, fatta eccezione per i ritratti, di ricordare tutte le opere più importanti del Tintoretto o a lui attribuite. Naturalmente molte cose ho dovuto toccare di sfuggita e dire per cenni; che tuttavia gli studiosi comprenderanno, agevolmente. Ho quasi sempre ommesso l'apparato filologico; tranne in pochi casi che mi parvero da chiarire.

Avendo dovuto escludere dalle riproduzioni alquanto opere ho almeno indicato i libri di abbastanza facile consultazione dove lo studioso potrà trovarle riprodotte; e cioè le monografie del Thode, del V. d. Bercken e Mayer, l'*It. paint.* A. del Venturi, il Catalogo della Mostra, la Guida di S. Rocco di Pallucchini-Brunetti, o in qualche caso, la fotografia. Della «Apparizione della Vergine a S. Girolamo» dell'Accademia non esistono, ch'io sappia, fotografie.

Avvertenza. - Le indicazioni di destra e di sinistra si intendono rispetto al quadro non allo spettatore.

ELENCO DELLE TAVOLE

1. APOLLO E MARSIA, Davenport, *Collezione Browley*, m. 1,37 × 2,36.
2. a) IL CONVITO DI BALDASSARRE, Vienna, *Museo Storico Artistico*, m. 0,29 × 1,57. (Foto del Museo).
b) LA REGINA DI SABA, Vienna, *Museo Storico Artistico*, m. 0,29 × 1,57. (Foto del Museo).
c) IL TRASPORTO DELL'ARCA SANTA, Vienna, *Museo Storico Artistico*, m. 0,29 × 1,57. (Foto del Museo).
3. a) BETSABEA DAVANTI A DAVIDE, Vienna, *Museo Storico Artistico*, m. 0,29 × 1,55. (Foto del Museo).
b) LA PREDIZIONE A DAVIDE, Vienna, *Museo Storico Artistico*, m. 0,29 × 1,55. (Foto del Museo).
c) LA MORTE DI SANSONE, Vienna, *Museo Storico Artistico*, m. 0,29 × 1,55. (Foto del Museo).
4. LE NIOBIDI, Venezia, *Collezione Rocca*, diam. m. 1,55. (Foto Fiorentini).
5. PARTICOLARE DEL n. 6 a. (Foto Fiorentini).
6. a) L'ULTIMA CENA, Venezia, *S. Marcuola*, m. 1,57 × 4,43. (Foto Fiorentini).
b) LA LAVANDA DEI PIEDI, Escuriale. (Foto Anderson).
7. CRISTO IN CASA DEL FARISEO, Escuriale. (Foto Anderson).
8. ESTER E ASSUERO, Escuriale. (Foto Anderson).
9. L'ADULTERA, Dresda, *Pinacoteca*, m. 1,89 × 3,55 (Foto del Museo)
10. IL MIRACOLO DELLO SCHIAVO, Venezia, *Accademia*, m. 4,15 × 5,45. (Foto Anderson).
11. PARTICOLARE DEL n. 10. (Foto Anderson).
12. RITRATTO, Firenze, *Collezione Contini Bonacossi*, m. 0,95 × 1,09 (per cortesia del proprietario).
13. RITRATTO, Vienna, *Museo Storico Artistico*. (Foto Hanfstaengl).
14. S. MARZIALE, Venezia, *S. Marziale*, m. 3,76 × 1,81 (particolare). (Foto Fiorentini).
15. RITRATTO DI DAMA, Dresda, *Pinacoteca*, m. 1,04 × 0,87 (particolare). (Foto Fiorentini).
16. S. GIOVANNI IN PATMOS, Firenze, *Collezione Contini Bonacossi*, m. 1,10 × 0,86 (per cortesia del proprietario).
17. SUSANNA, Parigi, *Louvre*, m. 1,67 × 2,38. (Foto Alinari).
18. ADAMO ED EVA, Firenze, *Uffizi*, m. 1,18 × 1,48. (Foto Cipriani).
19. IL PECCATO ORIGINALE, Venezia, *Accademia*, metri 1,45 × 2,08. (Foto Böhm).
20. CAINO E ABELE, Venezia, *Accademia*. (Foto Fiorentini).
21. NARCISO, Roma, *Galleria Colonna*, m. 1,47 × 1,90. (Foto Fiorentini).
22. PARTICOLARE DEL n. 19. (Foto Fiorentini).
23. PARTICOLARE DEL n. 21. (Foto Fiorentini).
24. LA LIBERAZIONE DI ARSINOE, Dresda, *Pinacoteca*, m. 1,55 × 2,51. (Foto Fiorentini).
25. SUSANNA, Vienna, *Museo Storico Artistico*, metri 1,93 × 2,43. (Foto Wolfrum).
26. PARTICOLARE DEL n. 25. (Foto Fiorentini).
27. PARTICOLARE DEL n. 25. (Foto Fiorentini).
28. LEDA, Firenze, *Collezione Contini Bonacossi*, metri 1,45 × 1,45 (per cortesia del proprietario).
29. IL RITROVAMENTO DI MOSÈ, Pommersfelden, *Collezione Schönborn*, m. 1,64 × 2,83. (Foto Marburg).
30. S. ANDREA E S. GIROLAMO, Venezia, *Accademia*, m. 2,27 × 1,48. (Foto Fiorentini).
31. S. GIORGIO, S. LUDOVICO E LA PRINCIPESSA, Venezia, *Accademia*, m. 2,27 × 1,48. (Foto Fiorentini).
32. L'ASSUNTA, Torcello, *Duomo*, m. 2,35 × 1,34. (Foto Anderson).
33. L'ASSUNTA, Modena, *Pinacoteca*, m. 2,17 × 1,50. (Foto del Museo).
34. RITRATTO DI VINCENZO ZENO, Firenze, *Pitti*, metri 1,02 × 0,86. (Foto Fiorentini).
35. S. ANDREA, S. GIROLAMO, S. LUDOVICO, Venezia, *Accademia*, m. 1,845 × 1,335.
36. LA CROCEFISSIONE, Venezia, *Accademia*, m. 2,80 × 4,44. (Foto Böhm).
37. LA PURIFICAZIONE, Venezia, *Accademia*, m. 2,37 × 2,97. (Foto Böhm).
38. LA CASTITÀ DI GIUSEPPE, Madrid, *Prado*, m. 0,45 × 1,17. (Foto Anderson).
39. GIUDITTA, Madrid, *Prado*, m. 0,58 × 1,19. (Foto Anderson).

40. IL RITROVAMENTO DI MOSÈ, Madrid, *Prado*, metri $0,56 \times 1,19$. (Foto Anderson).
41. a) LA REGINA DI SABA, Madrid, *Prado*, m. $0,58 \times 2,05$. (Foto Anderson).
b) ESTER E ASSUERO, Madrid, *Prado*, m. $0,59 \times 2,03$. (Foto Anderson).
42. CONCERTO, Verona, *Museo di Castelvechio*, metri $0,46 \times 0,91$. (Foto Brogi).
43. LA RESURREZIONE DI LAZZARO, Lipsia, *Museo*, metri $1,78 \times 2,52$. (Foto del Museo).
44. VENERE E VULCANO, Firenze, *Pitti*, m. $1,95 \times 0,76$. (Foto Alinari).
45. LA NATIVITÀ DELLA VERGINE, Leningrado, *Eremitaggio*, m. $1,83 \times 2,67$. (Foto Hanfstaengl).
46. MOSÈ FA SCATURIRE L'ACQUA, Francoforte, *Istituto Stadel*, m. $1,18 \times 1,80$. (Foto del Museo).
47. LA MOLTIPLICAZIONE DEI PANI E DEI PESCI, Firenze, *Collezione Contini Bonacossi*, m. $1,15 \times 1,40$ (per cortesia del proprietario).
48. DIANA, Cambridge Mass., *Museo Fogg*.
49. S. GIORGIO E LA PRINCIPESSA, Londra, *Galleria Nazionale*, m. $1,57 \times 0,99$. (Foto Anderson).
50. LA PRESENTAZIONE DI MARIA AL TEMPIO, Venezia, *Madonna dell'Orto*, m. $4,29 \times 4,80$. (Foto Fiorentini).
51. a) S. PIETRO, Venezia, *Madonna dell'Orto*, metri $4,20 \times 2,40$. (Foto Fiorentini).
b) S. PAOLO, Venezia, *Madonna dell'Orto*, m. $4,30 \times 2,40$. (Foto Alinari).
52. PARTICOLARE DEL n. 51 a. (Foto Fiorentini).
53. PARTICOLARE DEL n. 55, Venezia, *S. Maria del Giglio*. (Foto Fiorentini).
54. S. MARCO E S. GIOVANNI, Venezia, *S. Maria del Giglio*, m. $2,57 \times 1,50$. (Foto Fiorentini).
55. S. LUCA E S. MATTEO, Venezia, *S. Maria del Giglio*, m. $2,59 \times 1,50$. (Foto Alinari).
56. a) IL CREPUSCOLO, Venezia, *Palazzo Gussoni* (dallo Zanetti).
b) DISEGNO DAL CREPUSCOLO DI MICHELANGELO, Oxford, *Christchurch College* (dallo Hadeln).
57. LA PROBatica PISCINA, Venezia, *S. Rocco*, metri $2,38 \times 5,60$. (Foto Anderson).
58. L'ADORAZIONE DELLA CROCE, Milano, *Brera*, metri $1,65 \times 2,75$. (Foto Alinari).
59. LA NASCITA DEL BATTISTA, Venezia, *S. Zaccaria*, m. $2,70 \times 2,04$. (Foto Fiorentini).
60. IL MIRACOLO DELLA VERA CROCE, Venezia, *S.ta Maria Mater Domini*, m. $2,28 \times 5,08$. (Foto Fiorentini).
61. a) PARTICOLARE DEL n. 60.
b) RITRATTO DI UN SENATORE, Venezia, *Accademia*, m. $0,74 \times 0,65$. (Foto Fiorentini).
62. LE NOZZE DI CANA, Venezia, *Madonna della Salute*, m. $4,35 \times 5,85$. (Foto Fiorentini).
63. LA PIETÀ, Milano, *Brera*, m. $1,08 \times 1,70$. (Foto Fiorentini).
64. L'ANNUNCIAZIONE, Berlino, *Museo Federico*, metri $2,04 \times 2,94$. (Foto Fiorentini).
65. LA CROCEFISSIONE, Venezia, *S. Maria del Rosario*, m. $2,97 \times 1,65$ (particolare). (Foto Fiorentini).
66. IL RITROVAMENTO DEL CORPO DI S. MARCO, Milano, *Brera*, m. $4,05 \times 4,05$. (Foto Alinari).
67. PARTICOLARE DEL n. 66. (Foto Zani).
68. IL TRAFUGAMENTO DEL CORPO DI S. MARCO, Venezia, *Accademia*, m. $4,22 \times 3,16$. (Foto Fiorentini).
69. PARTICOLARE DEL n. 68 (Foto Fiorentini).
70. IL MIRACOLO DEL SARACENO, Venezia, *Accademia*, m. $4,16 \times 3,38$. (Foto Fiorentini).
71. PARTICOLARE DEL n. 70. (Foto Fiorentini).
72. UN FILOSOFO, Venezia, *Libreria di S. Marco*, metri $2,36 \times 1,375$. (Foto Filippi).
73. PARTICOLARE DEL n. 75.
74. IL GIUDIZIO UNIVERSALE, Venezia, *Madonna dell'Orto*, m. $14,50 \times 5,90$. (Foto Fiorentini e Anderson).
75. L'ADORAZIONE DEL VITELLO D'ORO, Venezia, *Madonna dell'Orto*, m. $14,50 \times 5,80$. (Foto Fiorentini e Anderson).
76. LA GLORIA DI S. ROCCO, Venezia, *Scuola di S. Rocco*. (Foto Anderson).
77. LA FELICITÀ, Venezia, *Scuola di S. Rocco*. (Foto Anderson).
78. LA CROCEFISSIONE, Monaco, *Pinacoteca*, metri $1,53 \times 2,47$. (Foto del Museo).
79. LA CROCEFISSIONE, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. $5,36 \times 12,24$. (Foto Alinari).
80. PARTICOLARE DEL n. 79. (Foto Anderson).
81. PARTICOLARE DEL n. 79. (Foto Anderson).

82. CRISTO DAVANTI A PILATO, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 5,22 × 4,05 (particolare). (Foto Anderson).
83. LA SALITA AL CALVARIO, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 5,22 × 4,05 (particolare). (Foto Anderson).
84. S. ROCCO E GLI APPESTATI, Venezia, *S. Rocco*, metri 3,07 × 6,73. (Foto Anderson).
85. S. ROCCO CONFORTATO DALL'ANGELO, Venezia, *S. Rocco*, m. 3,00 × 6,71. (Foto Anderson).
86. PARTICOLARE DEL n. 84. (Foto Anderson).
87. PARTICOLARE DEL n. 85. (Foto Anderson).
88. LA MADONNA DEI CAMERLENGHI, Venezia, *Accademia*, m. 2,23 × 5,20. (Foto Böhm).
89. MADONNA E SANTI, Lione, *Museo*. (Foto Istituto germanico Firenze).
90. L'ULTIMA CENA, Venezia, *S. Trovaso*, m. 2,21 × 3,41. (Foto Anderson).
91. L'ULTIMA CENA, Venezia, *S. Polo*, m. 2,28 × 5,35. (Foto Fiorentini).
92. PARTICOLARE DEL n. 90. (Foto Fiorentini).
93. PARTICOLARE DEL n. 91. (Foto Fiorentini).
94. LA DISCESA AL LIMBO, Venezia, *S. Cassiano*, metri 3,42 × 3,73. (Foto Fiorentini).
95. LA CROCEFISSIONE, Venezia, *S. Cassiano*, m. 3,41 × 3,71. (Foto Fiorentini).
96. MADONNA CON UN SENATORE, Firenze, *Collezione Contini Bonacossi*, diam. m. 1,55 (per cortesia del proprietario).
97. IL FIGLIUOL PRODIGO, Venezia, *Palazzo Ducale*, m. 2,00 × 2,00. (Foto Böhm).
98. LE STIGMATE DI S. FRANCESCO, Venezia, *Collezione Brass*, m. 1,85 × 2,73 (per cortesia del proprietario).
99. LA RESURREZIONE, Venezia, *Palazzo Ducale*, metri 2,65 × 4,59. (Foto Anderson).
100. RITRATTO DI SEBASTIANO VENIER, Vienna, *Museo Storico Artistico*, m. 1,045 × 0,835. (Foto Wolfrum).
101. RITRATTO DI MORO, Nuova York, *Collezione Pierpont Morgan* (Foto Istituto germanico, Firenze).
102. IL SERPENTE DI BRONZO, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 8,35 × 5,35. (Foto Anderson).
103. a) ADAMO ED EVA, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 3,74 × 2,64. (Foto Anderson).
b) GIONA E IL PISTRICE, m. 3,74 × 2,64. (Foto Anderson).
104. IL PRESEPIO, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 5,42 × 4,55. (Foto Anderson).
105. IL BATTESIMO, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 5,38 × 4,65 (particolare). (Foto Anderson).
106. LA RESURREZIONE, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, metri 5,29 × 4,85. (Foto Anderson).
107. L'ORAZIONE NELL'ORTO, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 5,33 × 4,60. (Foto Anderson).
108. L'ULTIMA CENA, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, metri 5,40 × 4,87. (Foto Anderson).
109. LA RESURREZIONE DI LAZZARO, Venezia, *Scuola di S. Rocco*. (Foto Anderson).
110. LA MOLTIPLICAZIONE DEI PANI E DEI PESCI, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 5,23 × 4,75. (Foto Anderson).
111. L'ASCENSIONE, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, metri 5,28 × 3,25. (Foto Anderson).
112. CRISTO TENTATO, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, metri 5,39 × 3,30. (Foto Anderson).
113. IL BATTESIMO, Venezia, *S. Silvestro*, m. 2,83 × 1,62. (Foto Fiorentini).
114. a) b) L'ANNUNCIAZIONE, Amsterdam, *Collezione Lang*, m. 1,13 × 0,95 ciascuno (per cortesia del proprietario).
115. a) b) CRISTO E LA SAMARITANA, Firenze, *Uffizi*, m. 1,16 × 0,93 ciascuno. (Foto Cipriani).
116. LA LAVANDA DEI PIEDI, Venezia, *S. Stefano*, metri 3,33 × 2,305. (Foto Fiorentini).
117. LA RESURREZIONE DI LAZZARO, Lubeca, *Museo*, m. 3,18 × 2,35. (Foto del Museo).
118. LE TENTAZIONI DI S. ANTONIO, Venezia, *S. Trovaso*, m. 2,82 × 1,65. (Foto Fiorentini).
119. CRISTO IN CASA DI MARTA E MARIA, Monaco, *Pinacoteca*, m. 1,70 × 1,45. (Foto Fiorentini).
120. IL MIRACOLO DI S. AGNESE, Venezia, *Madonna dell'Orto*, m. 4,00 × 2,00 (particolare). (Foto Fiorentini).
121. DANAË, Lione, *Museo*, m. 1,97 × 1,53 (particolare). (Foto Fiorentini).
122. CONCERTO, Dresda, *Pinacoteca*, m. 1,42 × 2,14. (Foto del Museo).
123. L'ORIGINE DELLA VIA LATTEA, Londra, *Galleria Nazionale*, m. 1,47 × 1,66. (Foto Anderson).
124. VENERE INCORONA ARIANNA, Venezia, *Palazzo Ducale*, m. 1,46 × 1,67. (Foto Fiorentini).

125. MINERVA PROTEGGE LA PACE, Venezia, *Palazzo Ducale*, m. 1,48 × 1,68. (Foto Fiorentini).
126. LE GRAZIE, Venezia, *Palazzo Ducale*, m. 1,46 × 1,55. (Foto Fiorentini).
127. LA FUCINA DI VULCANO, Venezia, *Palazzo Ducale*, m. 1,45 × 1,56 (Foto Fiorentini).
128. LA LUNA E LE ORE, Berlino, *Museo Federico*, metri 1,50 × 2,54. (Foto Fiorentini).
129. BATTAGLIA CORSARA, Madrid, *Prado*, m. 1,86 × 3,07. (Foto Anderson).
130. a) LA BATTAGLIA DELL'ADIGE PRESSO LEGNAGO, Monaco, *Pinacoteca*, m. 2,73 × 3,86. (Foto del Museo).
b) LA PRESA DI PARMA, Monaco, *Pinacoteca*, m. 2,73 × 3,86. (Foto dei Museo).
131. a) b) DISEGNI PER LA BATTAGLIA DI ZARA, Firenze, *Uffizi*. (Foto Fiorentini).
c) LA BATTAGLIA DI ZARA, Venezia, *Palazzo Ducale* (particolare). (Foto Anderson).
132. L'ANNUNCIAMENTO, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 4,22 × 5,45. (Foto Anderson).
133. LA STRAGE DEGLI INNOCENTI, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 4,22 × 5,46 (particolare). (Foto Anderson).
134. L'ADORAZIONE DEI MAGI, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 4,25 × 5,44. (Foto Anderson).
135. PARTICOLARE DEL n. 136. (Foto Anderson).
136. LA FUGA IN EGITTO, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 4,22 × 5,80. (Foto Anderson).
137. S. MARIA EGIZIACA, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 4,25 × 2,11 (particolare). (Foto Anderson).
138. CLORINDA BATTEZZATA DA TANCREDI, Chicago, *Istituto d'Arte Collezione Logan*, m. 0,665 × 0,45 (per cortesia della direzione del Museo).
139. S. MICHELE ABBATTE LUCIFERO, Dresda, *Pinacoteca*, m. 3,18 × 2,20. (Foto Alinari).
140. a) IL PARADISO, Parigi, *Louvre*, m. 1,43 × 3,62. (Foto Alinari).
b) IL PARADISO, Venezia, *Palazzo Ducale*. (Foto Böhm).
141. PARTICOLARE DEL n. 140 b. (Foto Böhm).
142. PARTICOLARE DEL n. 140 a. (Foto Giraudon, Parigi).
143. MADONNA E SANTI, Monaco, *Collezione Böhm*. (Foto Istituto germanico, Firenze).
144. a) LA VISITAZIONE, Venezia, *Scuola di S. Rocco*, m. 1,60 × 2,40. (Foto Anderson).
b) IL PRESEPIO, già Belluno, *Casa Pagani*. (Foto Fiorentini).
145. a) S. CATERINA IN CARCERE, Venezia, *Accademia*, m. 1,63 × 2,27. (Foto Böhm).
b) IL MARTIRIO DI S. CATERINA, Venezia, *Accademia*, m. 1,60 × 2,26. (Foto Böhm).
146. S. ORSOLA, Venezia, *S. Lazzaro dei Mendicoli*, metri 3,30 × 1,78 (particolare). (Foto Fiorentini).
147. PARTICOLARE DEL n. 148.
148. LA CADUTA DELLA MANNA, Venezia, *S. Giorgio Maggiore*, m. 3,77 × 5,76. (Foto Alinari).
149. L'ULTIMA CENA, Venezia, *S. Giorgio Maggiore*, metri 3,65 × 5,68. (Foto Anderson).
150. PARTICOLARE DEL n. 149.
151. LA DEPOSIZIONE, Venezia, *S. Giorgio Maggiore*, m. 2,88 × 1,66. (Foto Fiorentini).
152. PARTICOLARE DEL n. 151.
- In copertina: PARTICOLARE DEL n. 148.

TRICROMIA

JACOPO SORANZO, Milano, *Castello Sforzesco*.

T A V O L E

















































































































































































































































































































